

آمنة بلعلى

خطاب الأنساق

الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة

وزارة الثقافة والإعلام

مؤسسة الانتشار العربي

آمنة بلعلى

خطاب الأنساق

الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة

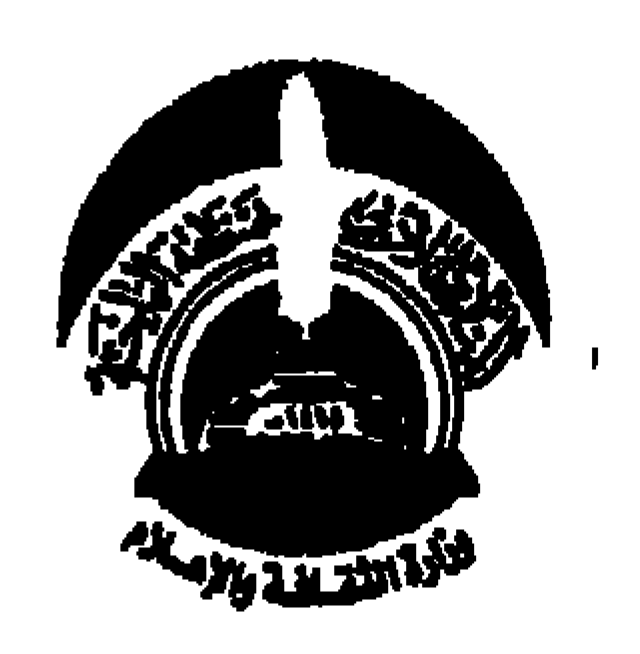




خطاب الأنساق

الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة

آمنة بلعلى



النادي الأدبي في منطقة الباحة

المملكة العربية السعودية

www.adbialbaha.com



ص.ب. 113/5752

E-mail: arabdiffusion@hotmail.com

www.alintishar.com

بيروت - لبنان

هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-627-2

الطبعة الأولى 2014

المحتويات

مقدمة

إن الشعوب العربية اليوم، وبفعل العولمة، تجرّ، طوعًا أو كرهًا، إلى عالم جديد لا تكاد معالمه تدرك أو تحدّ أو تستقيم للعقل، عالم لم تصله بفعل التطور الطبيعي لتاريخ مجتمعاتها العربية، بل بفعل إكراهات خارجية حادة لا تملك لها ردًا، ولا تقوى أمام سلطانها المهيب أن تتملص من تأثيراتها وهيمنة خطاباتها.

هذا الحضور الجديد في هذا العالم الجديد سيطرح تحدّيات كبيرة، تضعنا، وجهًا لوجه، مع هذا العالم، وهذه الحالة الجديدة، حالة ما بعد الحداثة، وخطابها الغامض، الذي يحاول أن يستخدم مصطلحات لحسابه، ويثير حالة معقّدة تنحرف فيها المقومات، والقوانين، أكثر من التي أثارتها الحداثة، ولا تزال تثيرها في المجتمعات العربية، التي تعيش رهانات الألفية الثالثة، بكل هواجسها وطموحاتها وتحدّياتها.

نبدأ حركة ما بعد الحداثة، بعد نصف قرن من حداثة قامت على الانبهار والتسرّع، وشهد الشعر العربي أهم تحولاته في مفهومه، وبنياته، ووظيفته، وتلقيه أيضًا، ويدخل في هذه الألفية الثالثة، ليجد الشاعر العربي نفسه، أمام جملة من التحدّيات، التي تفرض عليه إعادة النظر في طريقة كتابته،

والانخراط في وسائط التكنولوجيا الجديدة والتفاعل مع الآخر، والتنازل عن كثير من القناعات الإبداعية التي تعودها، لكي يضمن التواصل الإيجابي والمشاركة في الفعل الثقافي العالمي، فينتقل من خطاب النسق الأحادي إلى خطاب مركّب متعدد هو **خطاب الأنساق** الذي يفرض على الإنسان العربي، والشاعر العربي، الانخراط في معرفة مركبة يفرضها النموذج العولمي، والانفتاح على إمكانات إبداعية وثقافية متعدّدة، قائمة على وعي بما يحدث في العالم من تحولات معرفية وثقافية، حتى لا يصبح الانخراط مجرد حالة سلبية تفرضها سلطة النموذج وهيمنة ثقافة العولمة، وتحولات ما بعد الحداثة.

ومن منطلق هذه الهواجس سوف نعاين طبيعة هذا الانخراط ومعالمه في الشعر العربي المعاصر، وذلك من خلال مجموعة من القضايا التي بلورناها في الفصول الآتية.

الفصل الأول، والمعنون: تلقي الشعر العربي المعاصر ـ من المحايثة إلى التأويل.

وتعرضنا فيه إلى كيفية تعاطي النقد العربي مع الشعر العربي، ولمبرر منهجي كان لا بد أن نتحدث عن طبيعة التلقي في ظل طروحات الحداثة والنسق المغلق، لنطرح بعد ذلك البديل الذي ترتضيه وضعية الثقافة الجديدة، وعرضنا فيه إلى نموذجين لتلقي الشعر.

الفصل الثاني والموسوم: مسؤولية التحديث في الشعر العربي المعاصر في الألفية الثالثة بين سؤال التقنية وسؤال الهوية.

وعاينّا فيه تجلي خطاب الأنساق في الشعر العربي

المعاصر، من خلال نموذجين نعتقد أنهما يعبّران عن طبيعة انخراط الشاعر العربي في منظومة الإبداع الجديدة، ويتعلق الأمر، بما فرضته وسائل التكنولوجيا الجديدة، فيما يسمّى بالأدب الرقمي، الذي كان نتاج التفاعل مع هذه الوسائط الجديدة. والثاني، يرتبط بما تفرضه، كذلك المعرفة المعاصرة من تفاعل بين الشعوب، وكيف تجلّى ذلك التفاعل، من خلال ما يسمّى بشعر الهايكو العربي، تفاعلًا مع الثقافة الآسيوية.

والفصل الثالث، والموسوم: الرؤية الحداثية في الشعر العربي في الألفية الثالثة شعر الثورات العربية وخطاب الشاعرات.

عرضنا فيه إلى إكراهات وإفرازات الواقع العربي وأثرها في الرؤية الشعرية، ومثّلنا لها بنموذجين نعتقد، أيضًا، أنهما من أكثر الظواهر تمثيلًا لتأثير التحولات العربية والعالمية في الكتابة الشعرية العربية في الوقت الراهن، وذلك من خلال حديثنا عن التمثّل الشعري للثورات العربية، والتمثل الشعري للواقع وتغيراته في الخطاب الشعري النسوي العربي في الجزائر.

أما الفصل الأخير والمعنون: الحداثة لدى شعراء الباحة بين سؤال التشكيل وسؤال المعنى.

فقمنا فيه بمعاينة الحساسية الشّعرية التي تجسّد طبيعة النسق الشعري لشعراء الباحة، من خلال نموذجين، نعتقد أيضًا، أنهما ممثلان لتوجّهين في الكتابة الشعرية في المملكة العربية السعودية، هما **علي الدميني، وصالح الزهراني**،

ونكون بذلك قد أعطينا نظرة نتمنى أن تكون ملمة بخطاب الأنساق في الشعر العربي المعاصر خلال الألفية الثالثة.

من هذا المنطلق، إذن، تمّت معاينة خطاب الأنساق، وقد قصدنا به رصد أهم الأشكال التعبيرية الشعرية التي ظهرت مع بداية الألفية الثالثة، وتحكّم فيها موجّه فكري هو النمط العولمي بكل هواجسه المعرفية والإيديولوجية والبنيوية، التي يفترض أن تنتج رؤية فكرية وجمالية تتجاوز ما ساد في ما سمّي بشعر الحداثة التي اختزلت الظاهرة الشعرية في مقولات الشعرية وجهازها المفاهيمي القائم على إقصاء الشعر من المنظومة المعرفية الكونية للأنساق، وذلك من خلال آليات قراءة أبعدتها عن المجال التداولي العربي. فهل تستطيع الألفية الثالثة أن تستوعب منطق الظاهرة الشعرية العربية الجديدة، وتمكّن من التعرّف إلى المحرّك المعرفي الذي يتحكم في الثقافة العربية ويسيّر أشكالها التعبيرية؟ ذلك هو السؤال الخفي الذي ينتظم فصول هذا الكتاب من أجل لفت الانتباه إلى ضرورة وجود إحساس نقدي بالبعد المركب لعلاقة الشعر ببقية المعارف في ضوء الحراك الفكري الذي يوجّه الخطابات.

وبالله التوفيق

الفصل الأول

تلقي الشعر العربي المعاصر
من المحايثة إلى التأويل

نحاول في هذا الفصل أن نستنطق، من جهة، الطريقة التي تم بها تلقي الشعر العربي المعاصر، وذلك من خلال إطلالة على إكراهات الدراسات البنيوية التي تعامل روادها من النقاد في دراستهم للشعر العربي المعاصر مع المناهج البنيوية، خلال ثمانينيات القرن الماضي، ومن جهة أخرى، نتخذ منها تمهيدًا لعرض النموذج الذي يميز تلقي الشعر في الألفية الثالثة، التي اتسمت بتراجع واضح للدراسات المحايثة، وبروز التأويل الذي ينطلق من النص كاستراتيجية ملائمة لدراسة الشعر، من أجل الاحتفاء بالمعنى في تجلياته الحسنى المختلفة، وبغض النظر عن الخلفيات المعرفية والمنهجية التي أسست لهذا الطرح.

وسندلل على هذا المسعى بنموذج تطبيقي نسعى من خلاله إلى التأمل في الطريقة التي ينبغي أن تكون عليها قراءة الشعر وتلقيه من خلال نموذج معاصر من الشعر الجزائري المعاصر، ثم نردفه بنموذج آخر في تلقي الشعر المعاصر وهو الدراسة التي قام بها عبد المحسن القحطاني في تحليله لشعراء

سعوديين، في كتابه **شعراء جيل**، وهو المسعى نفسه الذي سوف نقوم به في حديثنا في الفصل الخاص بشعراء الباحة.

1 ـ حركة الحداثة الشعرية وتلقي الشعر العربي المعاصر من البنية إلى المعنى

لا بد في البداية من الإشارة إلى ما بلورته الحداثة الغربية من مفاهيم وتصورات أوصلت الإبداع والنقد إلى حالة شبه عدمية صبغت الوعي الغربي برؤى مختلفة من وضعية وتجريبية ونفسية، نزعات تداخلت وتجاذبت وتباعدت فتقاسمت شلو النقد والأدب وتحوّل الشعر إلى وسيط لتجسيدها، وانتقل ذلك في الحداثة العربية التي نحا أغلب النقاد، في مرحلة معينة امتدت إلى أكثر من عقدين، النحو نفسه في تلقي الشعر، فساهم هذا التلقي بدوره في غربة الشعر عن المتلقي العربي.

فهل يمكن للتأويل أن يعيد الاعتبار إلى الشعر بصفته تجربة حيّة في الشعور، في عالم أشبه بقصدية هوسيرل Husserl الذي يؤكد «الإحالة المتبادلة بين الذات والموضوع، بين صورة الشعور ومضمونه (. . .) من أجل رفع العالم من مستوى المادة إلى مستوى الشعور، وإنزال الذات من مستوى القوالب الفارغة إلى عالم الحياة والتحول من السكون إلى الحركة ومن السلب إلى الإيجاب ومن الاستقبال إلى الإرسال ومن الأخذ إلى العطاء»[1] فيتكون إحساس داخلي بالشعر،

(1) حسن حنفي، **«الظاهريات أم بعد الحداثة»، مجلة أوراق فلسفية** ص 15.

والعودة إلى الشعر نفسه ويكون هو الهدف والغاية لا المنهج، الذي أغرق الشعر في صورية البنيوي ووضعية الاجتماعي وبراثن السيكوفيزيقا، دون أن يكون هناك تفاعل شعاع الداخل والخارج، ليس برد أحدهما إلى الآخر مثلما عكفت عليه النظريات والمناهج المختلفة في دراسة الشعر، ولكن بإدراك العلاقة بينهما فيحل الإحساس بالشعر بدل نقده ويكتشف باعتباره تجربة حية في الشعور لا موضوعًا خارجه.

هذه تساؤلات عنّت لي وأنا أسترجع مسيرة تلقي الشعر العربي المعاصر الذي تنازعت مناهجه المختلفة، وكانت تتغير وتتناقض أحيانًا، لكن نسغًا ظل قائمًا وثابتًا في عمق هذا الاختلاف يؤكّد ضرورة اعتبار الشعر نسقًا معقّدًا وتجربة لا يستطيع أن يحاط بها إلا بوساطة فعالية في مستوى هذا التعقد هي **فعالية فقه الإحساس** وفقه آليات فعالية الإحساس بالشعر عندما تتشعب وتتكاثر بواسطة اللغة ويكون **التأويل** من صميم بنية الشعر القائمة أيضًا على التشعب والتكوثر والاتساع.

إن هذه الفعالية، وهي جوهر التأويل، جعلت النقد وفي حالاته العلمية الصارمة لا يركن إلى الثبات، حتى إن عزونا التغيّر ظاهريًا إلى تطوّر المعارف والعلوم الذي سمّي بمرحلة **الحداثة** و إلى تغيّر عجزوا عن تسميته فوصف **بما بعد الحداثة**، ولذلك سنقف في هذا السياق، على مسار التأويل من الإقصاء إلى العودة، من خلال أهم الممارسات النقدية المعاصرة للشعر العربي، وما ادّعاه أصحابها من نزوع إلى العلمية والمنهجية والتوسّل بطرائق الغرب، معتقدين بهذا

التقليد أنهم يتجاوزون التقليد إلى التجديد والتحديث، دون أن يتفطّنوا إلى ما في هذا النهج من مخاطر النظرة التّجزيئية والتفاضلية، التي جرّت النقاد إلى ضرب من التعارض بين التصورات النظرية وبين التطبيق، وإلى التناقض الناجم عن استعمال آليات مسيّسة فرضتها إيديولوجيا الحداثة في الفكر والأدب.

نقف في الدراسات النقدية البنيوية عند أساليب معيّنة لإبعاد التأويل، وذلك من خلال إقصاء ما التبس به كالسياق، والمؤلف، أو ما يسمّى بالخارج، ولقد تمّ لأصحابها ذلك باستدعاء مقولات كرّروها في نقدهم مثل مقولة الداخل، والبحث عن النسق داخل البنية وكان الاهتمام بلغة الشعر ودراستها دافعًا للنزوع نحو العلمية بحجة التخلّص من آثار الانطباعية والإسقاط، وهاجس البحث عن المعنى الواحد الذي كان هدف الدراسات السياقية والنقد العربي برمته، فتم التشكيك في مسيرته، وطرحت الإشكاليات نفسها التي أثارها النقد الغربي (الجديد والبنيوي) ولم يكن التشكيك ناتجًا من إدراك فعلي لإشكالية النقد العربي بقدر ما كان استجابة لأطروحات الحداثة وما تدعو إليه من إجراءات العلمنة، فراح النقاد يحاولون إثبات سلطة النّص والدعوة إلى النسق المغلق، وإهمال السياق والمؤلف وكل ما يفترض المعنى مسبقًا، وأصبح النّص باعتقادهم «يتضمن معناه في داخله، وهذا يعود إلى نظرتهم إلى النص على أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها، أي إنّ شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية حاملة للدلالة ومنتجة لها والشكل هنا لا يلغي المعنى، بل

يعمل عل إفقاره وإبعاده وجعله رهينًا كما يقول بارت»[1].

تنطلق خالدة سعيد وهي من الرّواد في تلقي الشعر العربي الحديث، في كتابها **حركية الإبداع** من مفهوم التحول الذي يشكّل إحدى خصائص البنية، ومطمحًا أساسيًا من مطامح الحداثة، ولذلك فالحركية في العنوان تتضمن نسق التحولات الذي لا يرتد إلى خارج، ولكن يمكن التعرّف إلى البنية لأنها مستقلة بذاتها، كما يمكن أن تدرك في علاقات عناصرها فيما بينها، ولذلك تركز الناقدة على بنية النص، وتبحث في نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص، لكنّها تؤكّد في الوقت نفسه الجانب غير المباشر، أو علاقات الغياب، ومن خلال مفاهيم التجاوز والتخطي والخرق والتغير التي كانت ديدن خطاب الحداثة عند أدونيس، تقر بأن النص الحديث الذي يجسّد هذه المواصفات يفترض كذلك قارئًا حديثًا لأن عملية القراءة «ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي ديناميكية.. وكل قراءة لاحقة هي إضاءة للقراءات السابقة»[2].

إننا نرى أن مفاهيم الحداثة نفسها، سوف تفرض على الناقد البنيوي ألا يكون وفيًا لمطالب البنيوية الشّكلية، لأن الإقرار بالإضافة في القراءة هو إقرار بتعددية القراءة، ومن ثم

---

(1) بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ـ بيروت.

(2) خالدة سعيد، **حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العودة بيروت ط1، 1979 ص 60 2001 ص 42 ـ 43.

الإقرار بمفهوم جديد للنص هو ما عبّر عنه فيما بعد، بالنص القابل للقراءات المتعدّدة؛ أي النص المفتوح، وضرورة اعتماد التأويل الذي لم يصرّح به، ولكن يمكننا إدراكه من خلال الحديث عن احتمالية النص، والخروج إلى القارئ باعتباره عنصرًا مهمًا في العملية الإبداعية؛ لأنه جزء لا ينفصل عن النص، والقراءة الجديدة ترتبط بالكتابة الجديدة التي يمارسها القارئ، ما دامت القصيدة إمكانًا وخميرة لا تكتمل بغير القارئ، إنها تفاعل مغلق، وطموحها أن تحيا بالقارئ الذي يخلق هذا النص من جديد بأن يملأه بأبعاده وشخصه[1]، فتغدو القراءة احتمالًا وتأويلًا متعددًا.

يبدو التأويل مضمنًا فيما كانت تهدف إليه خالدة سعيد، من حديثها عن البنيات الخفية، والكشف عنها من قبل قارئ جديد، ما دامت المشكلة بالنسبة إليها؛ هي كيف تكتشف العلاقات الخفية، وهي إشارة ضمنية إلى ممارسة التأويل بطريقة صرف الجلي إلى الخفي من النص. غير أن إصرارها على دراسة النص من الداخل، جعلها تركّز على العنصر الإيقاعي اعتقادًا منها، وككل الذين نهجوا هذا النهج مثل **كمال أبو ديب ويمنى العيد**، أن الإيقاع من أهم الظواهر دلالة على الالتزام بالداخل، ووسيلة لإبعاد التأويل حتى وهي تنتقل من المستوى المباشر إلى المستوى غير المباشر، وترى أن القصيدة الحديثة قصيدة تخط وتجاوز للمفاهيم الجمالية السابقة، مما يفترض قراءة جديدة. ولذلك ركزت في دراستها

(1) خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، ص94.

لقصيدة **هذا هو اسمي** لأدونيس على «العلاقات الداخلية لدلالة الشوق والتجاذب في النص الشعري والاهتمام بالصورة والرؤيا»[1] الأمر الذي يبعدها عن الدراسة الشكلية ويقرّبها من الدراسة السياقية، فتبنّت مفاهيم النقد الماركسي مثل البنية التحتية والفوقية، مما يفترض من القارئ الذي ينحو هذا النحو، أن يدرك القيم المجردة التي تقف وراء توليد البنية السطحية، ولذلك بدا همّها هو الكشف عن البنيات الخفية، حيث تقول إن «المشكلة بالنسبة إلي في القراءة النقدية؛ هي كيف أكتشف العلاقات الخفية وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى، فأجعل النص يشفّ عن الهمهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المعاصرة»[2] لأنه لا يمكن حصر النص الشعري في مستواه الأول، أو التماس هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني، أو يتم المرور بالمستوى الثاني مرورًا تأويليًا أو جاهلًا، فإذا كان المستوى غير المباشر هو المطلوب فهذا يعني أنها تفكك عناصر البنية وترصد علائقها البنيوية للعبور إلى الدلالة، من أجل وصفها وتفسيرها، وهو مستوى تأويلي تعتقد الناقدة إبعاده، لكنها في حقيقة الأمر تعتمده لإبراز الخفي من البنية اللغوية، ولعل هذا الخفي الذي اتخذ عندها مفهوم البنية التحتية، وعند **يمنى العيد** مفهوم رؤية الخارج في

(1) أحمد يوسف، **«القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية الحديثة للشعر العربي الحديث»** أطروحة دكتوراه، جامعة وهران الجزائر 1999 ص 450.

(2) خالدة سعيد **حركية الإبداع**، ص144.

الداخل، هو ما جعل هؤلاء النقاد لا يكتفون بالمنهج البنيوي الصوري الذي «لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة المزدوجة، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصرًا في بنية، فإنه، أي المنهج البنيوي، يتحدد كمنهج ويقتصر على دراسة العنصر كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج»[1]

إن ما يلاحظ على هؤلاء البنيويين، أنهم لجأوا إلى البنيوية لتجاوز مظاهر الانطباعية والذاتية المسقطة من فوق، وكانوا بذلك قد مارسوا شيئًا من التأويل فيما هم يعتقدون إبعاده، لأن عملية صرف الداخل إلى الخارج هي من صميم عملية التأويل نفسها، وهي طريقة وصفها **عبد العزيز حمّودة** بعملية «إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بها، تقوم على أساس دراسة العلامة باعتبارها مستقلة، باعتبارها داخلًا وباعتبارها خارجًا غير منفصلة عن الواقع المادي الذي أفرزها... بالرغم من أن البنيوية في جوهرها تركز على الداخل، على دراسة البنى الصغيرة التي تكوّن النص من داخل النص ذاته، في علاقاتها بعضها ببعض على أساس أن العلامة اللغوية ليست رمزًا لشيء خارجي، بل إنها تسبق الشيء الخارجي في حقيقة الأمر، ومن ثم يجب دراستها في عزلة عن دلالتها المادية خارج النص»[2] ولذلك تؤكد **يمنى العيد** رفض

(1) يمنى العيد، **في معرفة النص**، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص38.

(2) عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص 61 ـ 62.

إسقاط المرجع، وترغب في كشفه وفي حضوره في بنية النص الأدبية، وتمهد لهذه المعرفة بالكشف عن العلاقة بين النص ومرجعه، وسلك طريق اللغة التي هي الأدب[1].

وربما هذا التوليف الذي يراه **عبد العزيز حمودة** تناقضًا، يعكس سياسة حرق المراحل واختزال ما لحق الغرب من تطور سريع في المناهج، كما يعد إرهاصًا لمفهوم التأويل كما تطرحه نظرية التلقي والدراسات التأويلية التي تعدّ سمة من سمات نقد الشعر في الألفية الثالثة. وتجاوز خطأ القراءة السياقية في تغييبها النص وقصور القراءة الشكلية المحايثة بإلغاء المرجع، على الرغم من أن البنيوية نفسها جاءت لتضع حدًّا للتأويل.

ولعله المنحى نفسه، الذي اعتمده **كمال أبو ديب**، حين يعلن أنه يتخذ من البنيوية منهجًا للكشف عن النسق والعلاقات، والمنحى الرمزي واللّاشعوري للبنية، وعملية اكتناه العلاقات بين الرؤيا والبنية، كما في كتابيه **الرؤى المقنّعة**، **وجدلية الخفاء والتجلّي**، ويؤكد في مقامات عديدة أنه يحاول «بلورة نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها، والبنية اللغوية التي تنجلي عبرها هذه الرؤيا»[2]

---

(1) يراجع يمنى العيد، **في معرفة النص** ص68.

(2) كمال أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، مجلة «**تجليات الحداثة**»، جامعة وهران، الجزائر 1996 ع4، ص67.

لقد اتضح لهؤلاء أن الإصرار على الداخل والانغلاق، سوف يبعدهم عن هاجس البحث عن المعنى الذي كان موضوع التأويل منذ القدم، ولكن ما حدث أن التأويل الذي كان آلية من أجل السياق، أصبح عندهم من أجل النسق(البنية) ولذلك سوف نجد أن المفهوم المتكرّر للشعر، عند حركة الحداثة من أنه «رؤيا» سوف يؤدي **بكمال أبو ديب** إلى التركيز على العلاقة بينها وبين البنية التي تتميّز بالتعقّد والتشابك والتنوّع في الشعر، مما يقتضي تحديد المكونات البنيوية، أو بتعبير كلود **ليفي ستراوس** «اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال لا متغيرة»[1]. لذلك يلجأ إلى الاستفادة من منهج **ستراوس** في دراسته للأسطورة وتحديده مفهوم البنية نفسه من أنها «نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحوّل يعرض للواحد منها أن يحدث تحوّلًا في باقي العناصر الأخرى، فوراء الظواهر المختلفة، يكمن شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية؛ لذلك ينبغي تبسيط تلك الظواهر من خلال إدراك العلاقات الثابتة.. ومعنى هذا أن المهمّة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث في العلوم الإنسانية، إنما هي التصدي لأكثر الظواهر البشرية تعقدًا واضطرابًا من أجل الكشف عن نظام يكمن فيما وراء تلك الفوضى، وبالتالي من أجل الوصول إلى البنية التي تتحكّم في صميم العلاقات الباطنية للأشياء، ولكن المهم في نظر **ليفي ستروس**، هو أننا لا ندرك البنية إدراكًا تجريبيًا على مستوى

---

(1) يراجع كمال أبو ديب، **تجليات الحداثة** ص 67.

العلاقات الظاهرة السطحية المباشرة القائمة في الأشياء، بل نحن ننشئها إنشاء بفضل النماذج التي نعمد عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث التغيرات التي تسمح لنا بإدراك البنية»[1]. وهذا يعكس أن خلفية ومسوغات تطبيق البنيوية عند العرب، في نقد الشعر، يعود إلى حركة الحداثة التي سوّغت بدورها خلفيات إيديولوجية لمن تبنّوها، والتي أثارت قضية علاقة العربي بتراثه، وبذاته، وبالمكان وبالآخر(لنتذكر الحزب القومي السوري، القومية العربية، حركات التحرر، القضية الفلسطينية الخ..) فحركة الحداثة حوّلت الحديث إلى سلطة النص تبعًا لمفهوم العلاقة الذي أثارته هذه الخلفيات الإيديولوجية كبديل للمرجع الذي لم يتحقّق في الواقع.

كما نرى **كمال أبو ديب** ينطلق في كتابه «**في الشعرية**» من نظرة تأويلية ليؤسس عليها قوانين الشعرية، فيتجاوز حديثه عن البنى المتعدّدة والمضمون الشعري، وينطلق من نصوص اقتنع بجماليتها وشعريتها، ثم ذهب يبرّر تلك القناعة، في صورة البحث عن منشأ الشعرية، التي يراها خصيصة نصية وليست ميتافيزيقية، ثم اعتبارها وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، التي تتأسس على الرفض **على مستوى الرؤية** والتجاوز والتخطي **على مستوى الشكل**؛ لذلك قال إنها نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته[2].

(1) almotanaby - sakhr.com/manaheg.

(2) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 لبنان 1987، ص143.

وهذا يعني أن الشعرية غامضة إلى حد أنها لا تزال مسألة إحساس وحدس، والحدس والإحساس لا يصلح لهما إلّا التأويل الذي مارسه **أبو ديب** في هذا الكتاب؛ حيث لا يبتعد عما كان يراه من خلال حديثه عن وظيفة المنهج البنيوي التي تكمن في اكتناه بنى أكثر شمولية وخفاء من بنية نص صغرى يمكن إعادتها إلى بنيتها الأساسية بشقّها السطحي والعميق، وأن الآلية التي تمكّن من صرف السطحي إلى العميق لا بد أن تكون آلية التأويل، ولذلك، فإن السياق (الخارج) الذي رفض في البداية؛ لأنه كان عنوان الدراسات السياقية، أصبح وسيلة للخروج من النقص الذي يسم المنهج البنيوي المحايث لعزله البنية النصية عن البنية الاجتماعية، وإدراك مواطن الشّعرية وأحيانًا تأويل التركيز على شعرية الخطاب البصري الذي يتجاوز العلامة اللسانية إلى العلامات الخارجية كالبياض وعلامات الترقيم والصور المصاحبة وتوزيع الأسطر. ولقد وجدت هذه المقاربة «في هذا التوجه مجالًا خصبًا للتأويل، وإنتاج الدلالة، حيث نلفي **شربل داغر** يقدم مقاربة تأويلية جديرة بالتأمل لبصرية الخطاب الشعري»[1] وهو المنحى نفسه الذي عمد إليه **محمد الماكري** في كتابه **«الشكل والخطاب»** في تحليله لشعر **محمد بنيس**. وسوف يكون التأويل الآلية الوحيدة التي تمكّن من إقامة العلاقة الجدلية بين هاتين البنيتين، فالمعنى بناء متعدّد وهو ناتج «عن تلك الشبكة المعقّدة من التفاعلات بين العلامات التي تشكّل في النهاية

(1) أحمد يوسف، **القراءة النسقية**، ص355.

نسقًا معينًا. وخفاء المعنى في النص الشعري لا يمكن طلبه في الظاهر أو العلاقات الحضورية، بل ضمن علاقات الشبكات اللغوية والصور الشعرية»[1].

والحق أن مفاهيم الحداثة الشّعرية، كانت تصاغ نظريًا، وتتلاحق بطريقة تعكس عملية نهم أصبحت كالعدوى عند هؤلاء النقاد، حيث لم يجدوا مجالًا للتأنّي في تبني المفاهيم، فحوّلوها إلى إجراءات على الرغم من غموضها، ولقد كان التّبعثر الذي نلحظه في نقد الشعر استجابة لحاجة العرب لجعل الحداثة عالمًا مألوفًا، تمامًا كرد الفعل الذي يقام عند ظهور دين جديد، كما أن طبيعة الشعر نفسه تكون قد ساهمت هي الأخرى في عدم انقياده للصرامة المنهجية والعلمية.

على الرغم من أن الإجراءات الشكلية التي كان يعتمدها النقاد، كانت تستجيب لطروحات شكلية لمفهوم الإبداع الشعري الجديد، غير أن النصوص الشعرية القديمة لم يستجب منطقها في الإبداع لهذه الطروحات. فكان النقّاد يدخلون إليه بها ويخرجون مخرجًا مختلفًا وجدوا له مبررًا في مفهوم القراءة المتعدّدة واللانهائية والمتواطئة وكلها ستسمح باستدعاء التأويل، الذي وجدوا له مبرّرًا، هو أيضًا، في اعتمادهم مفاهيم الشعرية، التي كانت تراوح بين القوانين التي تكشف عن بنية النصوص إلى الأساليب التشكيلية التي يؤسّس بفضلها النص الشعري، إلى كونها أثرًا من آثار المعنى الذي يتكفل

(1) يراجع أحمد يوسف ص469.

المتلقي بالبحث عن مؤشّراته الأسلوبية، إلى اعتبارها طريقة في تأويل النصوص؛ لذلك نجد النقّاد العرب يقفزون من البنيوي إلى الشعري إلى الموضوعاتي إلى السيميائي إلى التفكيكي وغير ذلك. وكانوا يتعاملون مع هذه الموضوعات كما يتلقفونها، لذلك وسم الخطاب النقدي الحداثي بالتلفيق والتناقض أحيانًا بين النظري والتطبيقي، وهذا يعكس كما يرى ذلك **علي حرب،** نموذج الحداثي الذي يتعامل مع الأفكار التي يتبنّاها كشعارات ينبغي ترويجها «فهو يقدم في تعامله مع النصوص والخطابات مثالًا كيف أنه لم يفد من الفتوحات المعرفية التي تحقّقت مع إخضاع المنطوقات والوقائع الخطابية إلى الدرس والتحليل، ولذلك ظل يقرأ النص كما يقدم نفسه أو بوصفه خطابًا يتساوى مع ما يقوله، أو مفهومًا يتواطأ مع مرجعه، ولم يأخذ بعين الاعتبار ما انكشف مع علم الخطاب أو نقد النص، أي كيف أن التشكيل الخطابي هو فضاء من المجازات والإحالات أو نظام من القواعد والإجراءات»[1]. وهكذا نجده يتعامل مع مقولات مثل موت المؤلف، والنص المغلق، والداخل بحرفيتها، في حين أنها تعبر عن تحول صورة الناقد ودوره وضرورة ابتكار صيغة جديدة للتعامل مع النصوص، باعتبارها تخلق آلياتها في تحليل نسقها وإبراز علاقتها بتاريخها، وبالعالم من حولها. وآلياتها تلك، تكمن في طريقة شكلها من أنها عملية تأويل للأشياء، ولذلك وجدناهم

(1) علي حرب،الحداثة وما بعد الحداثة، **مجلة البحرين الثقافية**، ع 23، 2000 ص 91.

ينجذبون إلى التأويل فيما هم يعتقدون أنهم يبتعدون عنه، حتى وإن لم يتم ذلك ضمن إدراك موجّه للتأويل باعتباره منهجًا، بل من خلال إدراك دور القارئ في فك الغموض والرموز التي كانت من أبرز خصائص النص الشّعري الحديث، ومطالب الحداثة الشعرية، فحملت بداخلها إمكانية الدخول إلى مناطق أخرى غير كامنة في النص، تتمثل عند البعض، في علاقات الغياب التي هي علاقات ترميز، كما تتمثل في تعدد المعاني للنصوص الأدبية التي اعتقد **صلاح فضل** أن هدف التحليل البنيوي هو اكتشافها؛ لأن الآثار الأدبية «في جوهرها رمزية، لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعاني »[1] في إطار حديثه عن **بارث** الذي كانت مفاهيمه حول النص ولذّته، ودور القارئ، من أكثر المفاهيم التي وجدت استجابة لدى النقّاد ردًّا على التصوّر السابق للنص المغلق الذي لم يصمد كثيرًا؛ لأن هاجس المعنى ظلّ مسيطرًا على اهتمام أصحاب هذا التصور، حيث يصر **ليفي ستراوس** نفسه على أنه «لا بد أن يمسّ مباشرة موضوع المعنى»[2]. ومن ثم لم تثبت الطرائق التي درست الشعر عند الحداثيين، إلا عندما وضع القارئ في الاعتبار، واعتمد في عملية إدراك الموضوع الجمالي، وخصوصًا بعد ظهور المناهج التأويلية «فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد، إنما

(1) صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد العربي**، دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص 299.

(2) صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ص 340.

تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث رد فعل وعلى اقتراح التأويل»[1].

وكان للأسلوبية والبنيوية الشعرية، دور في جعل البنيويين والحداثيين عمومًا يدركون غموض الظاهرة الأدبية نفسها، ودور القارئ في تلمس مواطن الغموض وما تتحمله من تأويل، غير أن أكبر أثر جاء من آثار جمالية التلقي، التي أعادت الاعتبار إلى المعنى الذي أرجأته البنيوية وانطلقت في مقاربتها له «منطبقًا آخر يجعل عملية الفهم، بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، ليصبح الفهم عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، وبذلك، يعد المحمول اللساني مؤشرًا واحدًا من مؤشرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي»[2].

إن هذا المنحى الذي يختزل عملية التأويل هو مجرد كشف عن المعنى، ينبئ بعدم الصمود أمام إبعاد التأويل، حيث نلفيه مطلبًا من خلال الدعوة إلى رفض المناهج المؤسساتية التي تتحول إلى دوغمائية نقدية تجعل النقد رهين نظرية أو فكر خاص بآليات أو إجراءات جاهزة تهدف إلى الإجابة عن أسئلة معينة، ولكن على الرغم من هذا الإحساس برفض التقعيد في تحليل النص الشعري، الذي تجلى خصوصًا من خلال البحث عن شعرية النصوص، وتفسير الانزياحات

---

(1) حسين الواد، **مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات عيون المقالات ط4 الدار البيضاء، 1988 ص 68.

(2) بشرى موسى، **نظرية التلقي**، ص43.

الموجودة في القصيدة، إلا أنها لم ترق إلى مستوى صياغة سؤال العلاقة الحميمة بين الشعر والنقد الذي هو سؤال التأويل، فيما هو سؤال الناقد المخالف للمعروف والجاهز، ذي البعد الاستكشافي الذي لا يقف عند قيمة معيّنة - حتى إن كانت القيمة الجمالية للنص الشعري نفسه - بل عند الخبرة الجمالية التي يشكّل التأويل أفقها، وهذا ما افتقدته الجهود النقدية الحديثة، حيث إن جميع أشكال النقد الأدبي، بما فيها النقد التاريخي والشكلاني والبنائي والأسلوبي والسيميوطيقي بقيت بعيدة عن المجال الهرميونيطيقي، لأنها كانت تدعي الموضوعية أو تتساءل عن فعالية الخطاب الأدبي وقيمته الجمالية، في حين كان ينبغي النظر إلى ذلك كله كمقدمات لأي تأويل ممكن كما يرى ذلك **ياوس**[1]. **ولقد أدرك أدونيس هذا الأمر مبكّرًا من خلال كتابه الثابت والمتحول** الذي ينمّ عن نظرة تأويلية للنقد والإبداع، صاغ من خلالها سؤال التأويل واستراتيجيته التي تقوم على تجاوز السائد؛ لأنه سؤال الذات المعرفي، وسؤال زمن الإبداع الذي تكتب فيه القصيدة بالقدر الذي هو سؤال الزمن الذي تنقد فيه، ولذلك ظل أدونيس مؤوّلًا متميزًا، ولم يتفطن النقّاد العرب إلى هذه الطاقة إلا بعد تصاعد موجة الهرمنيوطيقا في الغرب، والأثر الذي تركته نظرية التلقي، وحركة ما بعد الحداثة في توجيه النقد حتى كأنه يمكننا أن نقول إن التأويل يشكل أهم إفرازات ما

---

(1) حميد لحمداني «النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي» **مجلة البحرين الثقافية** ع22 تشرين الأول/أكتوبر 1999، ص81.

بعد الحداثة والألفية الثالثة؛ حيث يعلن ليس موت الناقد على غرار موت المؤلف، وإنما يعلن نهاية صورة ودور ومكانة معينة ميّزت الناقد العربي في علاقته بالشعر خصوصًا، وإمكانية تبلور صورة جديدة لممارسة الخبرة الجمالية؛ حيث يكون النص موضوعًا للإدراك الجمالي، وليس «مجرد أداة لإثارة خيالات أو مشاعر أو انفعالات ذاتية سواء فهمنا الذات، هنا، على أنها الذات المدركة أو الذات التجريبية للفنان، فمثل هذا التصور النفساني هو ما ترفضه، بل تدحضه الأستطيقا الفينومينولوجية»[1] التي وإن اختلفت اتجاهاتها وتشعّبت منذ **هوسيرل** الذي توصل من خلال تصوراته النظرية ـ على الرغم من منطقيتها ـ إلى مفهوم الموضوع القصدي الذي يظهر من خلال الإدراك الجمالي للوعي، في لقائه المباشر الموضوع الجمالي، فيحدث نوع من التركيز على الظاهرة ووضع الخبرات الأخرى بين قوسين من أجل اكتشافه على نحو مغاير، فاستثمر الذين جاؤوا بعده هذا التصور وجعلوا له طابعًا تأويليًا، حيث أكدوا إمكانية تأويل العمل الفنّي كموضوع جمالي objet esthétique يمكن أن يكون مدركًا لذاته، وخصوصًا عندما جعلوه موضوعًا للمشاهدة والكشف والإدراك. «فكلما تتمرّس قابلية الكشف، تنمو قابلية لفهم ما ينبغي أن يكون مفهومًا وذلك بالولوج في العالم الذي يكمن في

(1) سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1992، ص516.

العمل»[1] بوساطة الإدراك باعتباره عنصرًا أساسيًا في معرفة الموضوع الجمالي الذي يتمثل في العمل، وهو في حالة إدراك، أو حالة الواقع المدرك، كما يسمّيه دوفرين[2] **وتؤدي من خلاله الذات مهمة الكشف عن دلالات الخفي، وإتمام المعنى انطلاقًا من خبرة اللغة في الموضوع، وهي لغة المعنى الكامن بقصد استيعاب سياقه ومقاصده، ويكون «امتداد هذا الكشف وعمقه متعبقًا أكثر بالأفق التّأويلي الذي يضع الموضوع القصدي وأفق انتظاراته محلّ خبرة لغوية قابلة للتأويل»[3] وهنا، فقط، نتجاوز وصف وتحليل ما يظهر لنا في خبرتنا الجمالية إلى ما هو مخبوء كالذي سماه الجرجاني** «معنى المعنى» أو ما أشار إليه **الألوسي** «بروح المعاني».

وإذا كان دعاة التأويل في الغرب قادوا أنفسهم في رحلات فكرية، داخل تاريخهم وفلسفتهم وتراثهم الديني بحثًا عن الجذور الخفية لأشكال التأويل التي مارسوها واستنبطوا منها أشكالًا يرونها صالحة لمقاربة الموضوع الجمالي، فإن الناقد العربي بإمكانه كذلك البحث في تراثه، ليستثمر أشكال التأويل المختلفة لمقاربة الشعر خصوصًا، ومن ثمة إمكانية

---

(1) dufrene - mikel, **phénoménologie de l'experience esthétique**, paris, presses universitaires de France, 1967, tome1 p101.

(2) ibid p 297.

(3) عمّارة كحلي **«المنهج الفينومينولوجي وأفق تأويله للظاهرة الجمالية»** الندوة الفلسفية الثالثة عشرة للجمعية الفلسفية المصرية 22 ـ 24 كانون الأول/ ديسمبر 2001.

المساهمة بهذه الممارسات في بلورة نظرية للشعر العربي المعاصر تستجيب، من جهة، لتحول الأدوات الإبداعية المستمر، ولدور المتلقي الناقد من موقعه التاريخي والثقافي في تشكيل معاني النصوص، ومن جهة أخرى، تحول دون التغاضي عن المساهمات الغربية كالسيميائية والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي في مقاربتها لمشكلات المعنى، نظرًا إلى التقارب بينها وبين الممارسات العربية، ويصح ذلك خصوصًا على جهود كل من غادامير وبول ريكور وأمبرتو إيكو وإيزر.

فغادامير مثلًا، تتمثل مساهمته في كون الفهم عنده «لا يمثل فعل ذاتية الفرد، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار؛ ولهذا السبب يعد فعل التأويل بين ـ ذاتيًا، ويحتوي العناصر التي تربطنا بالتراث الذي يحدث فيه التأويل، وهذه العناصر هي: الفهم المسبق والتصور المسبق للكمال(أي الاعتقاد بأن ما يشكل المعنى هو الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة لنا) والعلاقة بالحقيقة، وعند تحقيق الشروط نكون في وضع يؤهلنا لفهم النص بوصفه معنى الآخر... وينبغي لكل عصر أن يفهم النص بطريقة النص الخاصة؛ لأنه يعد جزءًا من التراث كله الذي يبدي العصر نحوه اهتمامًا موضوعيًا، والذي يسعى فيه وراء فهم ذاته.»[1] ولعل أهمّ ما في مساهمته الكبيرة لنظريات

(1) إيان ماكلين، التأويل والقراءة، «التأويل والحقيقة والتاريخ» هانز ـ جورج ـ غادامير. ترجمة خالدة حامد، **مجلة أفق على الأنترنيت** ج2، ص 2.

المعنى والتأويل الحديثة هو إدخاله التاريخ في عملية الفهم[1]. ولذلك وصف تأويله بالعالمية؛ لأنه لم يقصره على تأويل النصوص الأدبية فحسب، بل تجاوزها إلى التجربة الإنسانية والفكر الإنساني قاطبة، فيغدو التأويل عالمًا تتشكّل فيه التجارب الإنسانية المختلفة تاريخيًا ولغويًا، وتصبح اللغة بحسب تعبيره الكائن الوحيد الممكن فهمه؛ لأن فهم اللغة في اعتقاده «إمكانية في التدليل على تناهي التجربة الإنسانية، وأن اللغة لا يمكنها استنفاد ما تعبر عنه أو تريد التعبير عنه، هناك دومًا إرادة في التعبير تجعل من اللغة كيانًا لا نهائيًا تؤطره جدلية السؤال والجواب، فليست الأسئلة والأجوبة مساءلة وبحثًا عن الحلول وإنما هي أيضًا نقد وحوار»[2]. وهكذا يغدو التأويل العالم الذي تصاغ به وفيه التجربة الإنسانية، وهو المنحى نفسه الذي نحاه **ابن عربي** في تأويليته؛ حيث يرى في اللغة البعد الحقيقي للفهم والتأويل باعتبارها رموزًا لا متناهية.

ويجمع **بول ريكور** باتساق مثمر بين اللسانيات والظاهراتية والهرمنيوطيقا والتحليل النفسي والفلسفة الدياليكتكية ليصل إلى أن الحاجة إلى التأويل تنشأ من أن المعاني في النصوص المكتوبة، التي تحررت من مؤلفيها ومتلقيها، ويرى أن النصوص كلها، قابلة للكثير من التأويلات

(1) المرجع نفسه ص3.

(2) شوقي الزين «البعد العالمي للفكر التأويلي عند غادامير» ترجمة: عبد القادر بودومه، **مجلة الاختلاف** ع: 1، حزيران/ يونيو 2002 الجزائر، ص 12.

بقدر كثرة قرائها، على الرغم من رفضه للزعم الذاتاني القائل أن القراءات كلّها صالحة بالتساوي... ذلك أن تحقيق المعنى هو القوة الماوراء ـ لسانية الخاصة، غير القابلة للتحليل المتجسّدة في رغبة المؤول، كما أنها أيضًا المعنى العام اللساني القابل للتحليل الذي يقدمه المؤول في موقف ثقافي معيّن[1].

وأما **أمبرتو إيكو**، فلقد كان من أكثر هؤلاء اهتمامًا بالتأويل من حيث صياغة الإشكالات المرتبطة بقضاياه، والكشف عن حدوده ومرجعياته، ووفق تصورات نظرية وتطبيقية تكاد تكون مكتملة في ظل الخصوصية الغربية في الفكر والثقافة.

ولقد استطاعت نظرية التلقي الألمانية على أيدي **ياوس وإيزر** أن تتجاوز النظرة التقليدية للتأويل المرتبطة بالمضمون إلى التركيز على دور القارئ في إنتاج المعنى، بل إن **إيزر** يرى المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ ويجعل «مقصدية المؤلف ذات قابلية لأن تتفاعل ـ سلبًا أو إيجابًا ـ مع آفاق قراء العصر، ويهتم في نفس الوقت بالحضور التاريخي للنص في ضوء تطور آفاق القراءة»[2]

سوف لن نعرض إلى الجدال الحاد الذي قام بين المواقف

(1) إيان ماكلين، **التأويل والحقيقة والتاريخ**، ص7.

(2) حميد لحمداني، الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي، ضمن كتاب: **من قضايا التلقي والتأويل**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 1995، ص 10.

والاتجاهات التي تبنت التأويل في الغرب، لأن هذا ليس مطلبنا، والعرب اليوم ما زالوا يتخبطون على مستوى الواقع والإبداع والنقد في مسائل ما قبل التأويل، وليست لدينا حالة معرفية حتى ندعي أننا نتخطّاها بالنقد الذي يدّعي ما بعد الحداثة في حين مازال الواقع والشعر يتحسّسان خطاهما نحو الحداثة عند كثير من الشعراء المعاصرين، كما لا يمكن أن نستورد التأويل الذي ولد في القرون الوسطى، وهام في شمال أوروبا ليسفر عن حالات معرفية هي اتجاهات التأويل التي تستجيب لخطابات ما بعد الحداثة، والتي لا تعامل بوصفها منظومات لليقين أو مرايا للحقيقة، بل كتأويلات تعيد إنتاج الواقع بخرق قوانينه عبر لغة المفاهيم التي هي استراتيجيات للتحويل والتوليد، ،حيث لا تصبح الكلمات لباسًا للمعاني ولا المعاني هي صور الأشياء، وإنما نحن إزاء منطوقات هي حقول دلالية أو أحداث أو وقائع معرفية[1]. وعليه، يمكن الإشارة إلى أن شبيهًا بهذا الجدال عرفته الثقافة العربية الإسلامية، عندما كانت تعيش حالات معرفية وأثيرت المسائل نفسها، وانشغل العرب بالتأويل باعتباره وسيلة للكشف عن المعاني وتأويل المتشابه من القرآن الكريم خصوصًا، وقد كان مثار نقاش وأسفرت الآراء المختلفة إلى أن أصبح التأويل يعمل على «صرف الظاهر من اللفظ إلى معنى محتمل يعضده دليل»[2].

---

(1) علي حرب، الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة **البحرين الثقافية** ع93، 2000.

(2) السيد أحمد عبد الغفار، **ظاهرة التاويل وصلتها باللغة**، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، مصر،ص 7.

لقد حاول أصحاب كل اتجاه صوغ قواعد وقوانين لضبط التأويل فتحدثوا عمّا يؤول وما لا يؤول وأمكن صوغ حدود يشتغل في إطارها المؤول، ففرّق علماء القرآن مثلًا بين التفسير والتأويل فقال **الراغب**: «التفسير أعم وأكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها في الكتب الإلهية وغيرها، والتأويل في المعاني والجمل وقال الماتردي: التفسير القطع بأن مراد الله كذا، والتأويل ترجيح أحد المحتملات بدون قطع، وقيل التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية»[1].

نلاحظ كيف يجتمع في هذا النص الحديث عن موضوع التأويل(الخطاب والمعاني) ومجاله وكيفيته (الذات واعتماد الحال) غير أنهم وضعوا قوانين لضبط هذه القواعد، منها ما هو عام، ومنها ما هو خاص بالثقافة العربية الإسلامية، تبعًا لخصوصية الثقافة واللغة والزمان، ولقد لاحظنا ذلك عند المفسّرين والفلاسفة والمتصوفة والنقّاد. وفي حين كان المشارقة يصوغون أنساقهم الفكرية والاجتماعية والسياسية لمعالجة مفهوم الإبداع، كان المغاربة يصوغونها «لحل مشاكلهم بالقراءة وليس بالإبداع في غالب الأحيان. . .إنهم قراء لتراث غيرهم بطريقتهم الخاصة»[2].

ولعل أبرز شيء نستخلصه في إشارتنا هذه لجهود

---

(1) الألوسي، **روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني** ط4، دار إحياء التراث العربي بيروت ج: 1 1985، ص 4 ـ 5.

(2) محمد مفتاح، «رهان التأويل»، كتاب، **من قضايا التلقي والتأويل** ص32 ـ 33.

القدامى في صوغ قواعد للتأويل، أنهم فرقوا بين ما يؤول وما لا يؤول، وأدركوا أن من أبرز قوانين التأويل تلك التي تخص كل ثقافة، تبعًا لخصوصية تلك الثقافة واللغة التي يصاغ بها النص. وهذا يعني أنه بإمكاننا الحديث عن تأويل عربي هو الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من الحديث عن نقد عربي لشعر عربي نجد آلياته وحدوده في البلاغة العربية والكتابة الصوفية التي هي رؤية تأويلية للعالم، قائمة على إدراك العلائق في كل شيء. ولعل هذا هو جوهر التأويل العربي الذي تأمله في تلقي الشعر العربي المعاصر في الألفية الثالثة، وفي ظل تغيرات تمس الإنسان والتاريخ والجغرافيا والأدب.

وفي هذا الاتجاه سأعرض إلى تأويل نص شعري معاصر، عله يعبّر عن هذا الهاجس فيما ينبغي أن يكون عليه تلقي الشعر العربي المعاصر، وإلى أي مدى يكون هذا النص وغيره من النصوص قابلًا لقراءات متعدّدة قد تتصارع وقد يكمّل بعضها بعضًا. كما أعرض تاليًا لهذا قراءة تأويلية تتخذ من النص استراتيجية في التأويل بعيدًا عن طروحات ومناهج الغرب مثلما تجلى ذلك عند **عبد المحسن القحطاني**.

أما النص الشعري فعنوانه «**مديح الاسم**»[1] وهو النص الأخير من ديوان «**مقام البوح**» للشاعر **عبد الله العشّي**. يقترح منذ البداية صيغًا معيّنة للتأويل، ويكاد يكون نموذجًا لاقتراح كتابة جديدة له، بناء على استراتيجية كل قارئ في التأويل؛

(1) عبد الله العشي، ديوان «**مقام البوح**» منشورات جمعية الشروق، باتنة، الجزائر2007.

لأنه لا يمكن أن يكون التأويل عند اثنين واحدًا، مادام القارئ لا يبدأ التأويل وذهنه صفحة بيضاء، بل إنّه يقرأ وهو منطو على قبليات قرائية يسمّيها **فيش** استراتيجية التأويل، وهذه الاستراتيجيات، لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة بل هي هيكل القراءة، ولأنها كذلك فإنها تمنح النصوص أشكالها وتصنعها أكثر من كونها تنشأ فيها»[1].

انطلاقًا من كون النص الشعري فعل بناء مستمرًا، ندخل من خلال **مديح الاسم**، الذي يدعونا إلى عدم اعتبار النص مجرد مضمون يلتقي مع غرض المدح التقليدي وإلى تغيّر في محمول هذه الوظيفة الموجّهة للاسم موضوع المدح الجديد، ليعلن منذ البداية تغيرًا في الخاصية النوعية لغرض المدح التقليدي، وهذا يعني أن النص الشّعري المعاصر، في الوقت الذي يحقّق انتسابه إلى زمنه الحاضر، يبقى يشتغل في إطار المعطيات الثقافية التي أنتجت هذا النوع الشعري، ولكن بطريقة مغايرة. وما دام التأويل الحقيقي لا يتحقّق إلا بما يتفرّد به النص في علاقته بالمتلقي، بما يمنحه له من آليات في الفهم والتأويل، سوف نقف عند أول سطر: **لن أسميه...** وهو يصوغ من خلاله آلية لتعطيل التلقي التقليدي؛ لأن الشاعر لن يعطينا شيئًا، بل يدعو إلى تفعيل التأويل «حتى ينتج الفهم ويكون الفهم نفسه مؤديًا إلى تأويل لامتلاك حقيقة ما نقرأه، ومن ثم فإن التأويل الممكن رهين بما يقدّمه النص نفسه، من قرائن

(1) عبد الله إبراهيم «إدوارد سعيد ونصه بين تعدّد السياقات والتأويلات المغلوطة» **البحرين الثقافية** نيسان/أبريل 2001 ع28 ص 122.

وعناصر وصور وإحالات وأقوال تتجمع لدينا في صيغة يمكن أن نصفها بأنها بناء لعالم مختلف»[1]، هذا العالم الذي يخلقه النفي في: **لن أسميه** مما يفترض من القارئ أن يقترح تسمياته. وسوف يأخذ التأويل مسارًا خاصًا يبدأ بإدراك أهمّية الممدوح غير أن الشاعر لا يترك مسافة لإدراك معنى المدح؛ لأنه مباشرة يصدم القارئ بذلك التراجع عن المديح ويترك المهمّة للقارئ لكي يؤول، ويصبح المدح، هنا، نهاية لنوع معين من التلقي حين كان يشكّل مقصد الشعر الأول في المدح التقليدي، مما يؤكد تلازم التلقي والتأويل في النص الشعري الحديث، حيث أصبح الشاعر يخلق نداءات للتأويل من خلال إشراك المتلقي، ليس باعتباره متلقيًا مرويًا له فحسب، ينتظر من الشاعر أن يعطي كلّ ما عنده، ولكن باعتباره جزءًا من عملية إبداع النص الذي لا بد أن يشارك فيه المتلقي بالتأويل.

ولكي يكون للتأويل معنى عند المتلقي، يدمج الشاعرُ المؤولَ في صميم التجربة ليصوغ فعلًا للشك بقوله:

لا تظني أنني أجهله

إنني أعرفه...

غير أنّي.. لن أسميه.

غير أن الإحجام عن التسمية لا يعني أنه لا يعرفه، كما أن إمكانية الظن نفسها، تعدّ نداء للتأويل يتأكد بالتقرير

(1) محمد الدوغمومي «تأويل النص الروائي» ضمن كتاب: **من قضايا التأويل**، ص 56.

والإقرار بمعرفته، غير أنه لن يسمّيه، وهذا نوع من التحدي يمارسه الشاعر على المتلقي لكي يكون في مقامه نفسه، ودعوة لتجاوز التلقي المريح الذي يكشف فيه الشاعر مقاصده منذ البداية، فيتحول التلقي إلى مجرد متعة. ومع ضمير المخاطب المؤنث، يبرز النداء التالي للفهم والتأويل، فبعدما يكون الاسم كوسيط بين الشاعر والمرأة، يساهم الخطاب في تقريب المسافة بينهما لتصبح موطنًا لإفضاء اللسان وملء البطاقة الدلالية لهذا الشيء دون أن يسمّيه، فيتلمس المؤول ماهيته من خلال وحدات المعنى التي تعكسها الملفوظات :

كلما جئت إليه...

كلما حاولت أن ألمسه

أو أناغيه.

كلما قرّبت عينيّ لكي أبصره،

أو أرى طيفًا منك فيه.

كان يدنو، ثم ينأى...

ثم يدنو، ثم ينأى...

ثم إن جئت إليه،

صار نورًا كوكبيًا

واختفى...

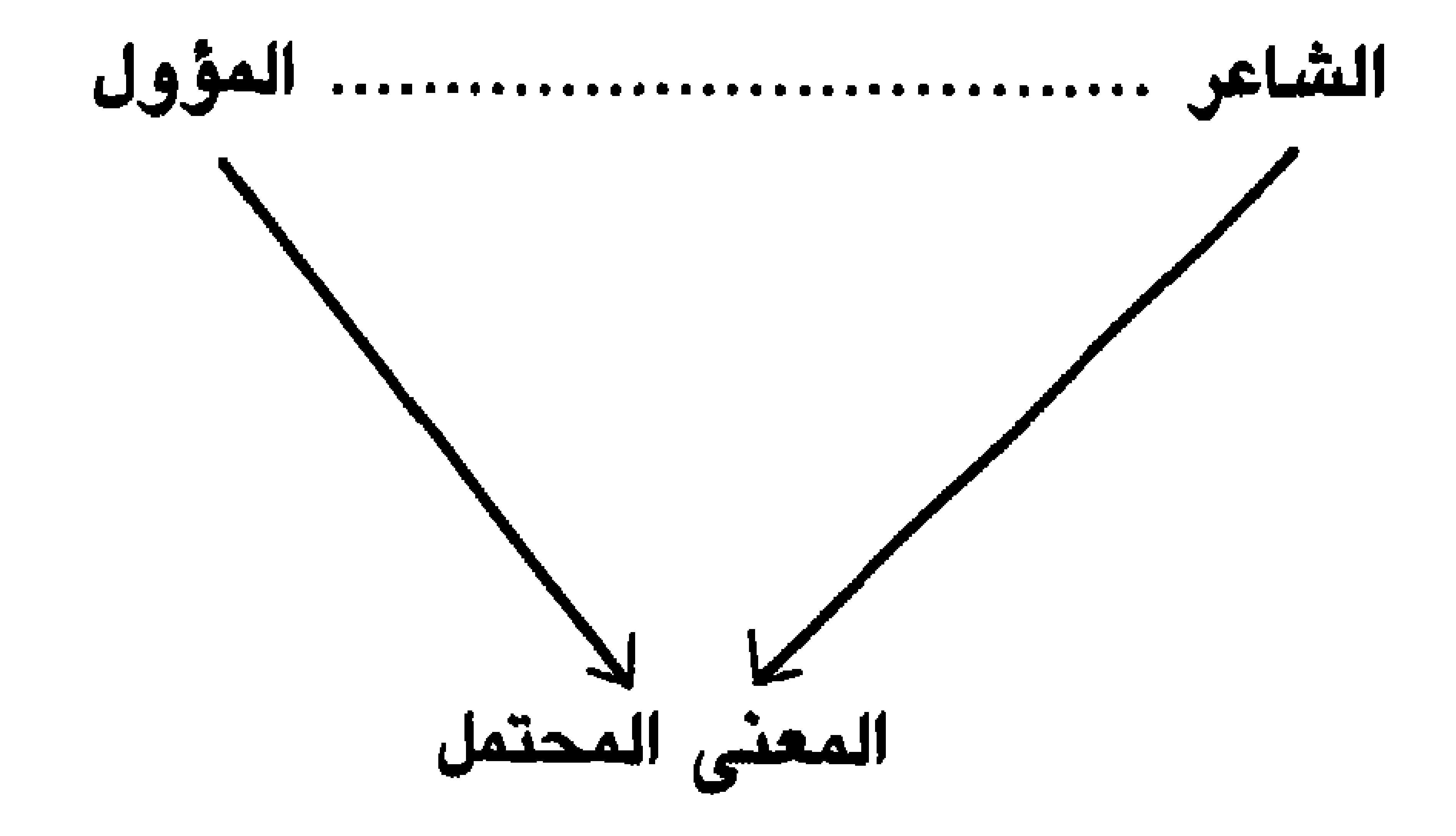
كلّ شيء من حواليه.

هنا يقترح الشاعر على المؤوّل أن يتمعّن في تكوين الشيء قبل معرفته، وذلك من خلال إدراك العلاقة بينه

كموضوع وبين الشاعر، غير أننا لا ندرك مكوّناته إلا من خلال إحساس الشاعر به، فهو مستعصٍ على الإحاطة به بواسطة اللغة التي لا تستطيع أن تجسّده، وهنا لا يصبح للمعنى الشعري حضور محدد في النص؛ لأنه يبدو مطلقًا، ومن العبث أن نحاول تحديده..

يبرز النور نداء آخر لفهم هذا الشيء الذي ليس سوى كشف يظهر في النفس يشبه الفرح، ونصبح أمام زمن نفسي هو هذا النور، وزمن للغة، وزمن للتلقي والتأويل؛ حيث يبدو النص بمثابة السّيرورة، ويحاول التأويل من خلال ذلك تجميع المعنى؛ غير أن المساحة التأويلية تبدأ بالتقلّص؛ بحيث تظهر في الشكل كالهرم المقلوب وتبدو القاعدة في البداية واسعة لتصل إلى المعنى ويمكن صوغها على هذا الشكل:

لن أسميه



هناك إذن، نص مضمر، هو هذا الشيء وهو الموضوع، والشاعر يقوم بتأويل النسبي إلى مطلق، لذلك نلمح الإطلاق في الكلمات والصور: **يدنو ثم ينأى، نورًا**

كوكبيًا، فيض سرمدي، فيض مطلق ليس تحويه اللغة، وتلك هي طبيعة الموضوع الشعري الذي يكتب في مرحلة ما بعد الفكر، وينتقل بها الشاعر من موضع الإنسان العادي الذي يدرك الأشياء في محدوديتها، إلى مرتبة الشاعر الذي يدركها مطلقة. ولأنه لا يخضع لما يزيد قوله، ولا يستطيع أن يكتب ما يريد قوله، فمن العبث التركيز على ما قاله لمحاولة إدراك المعنى؛ لأن بين إرادة القول وفعل القول مسارًا تحيينيًا تتحول فيه القيم المجرّدة إلى عناصر دالة تكمن داخل النص، غير أن إدراكها يتجلى من خلال ما تسفر عنه وحدات السياق أو السميمات السياقية sémèmes من آثار المعنى effets de sens ولذلك سوف نحتاج إلى أشياء خارج النص هي من صميم استراتجية التأويل، حتى وإن سلّمنا مع السيميائيين، أن معنى النص لا يتحدّد من خلال مادة المضمون بل من خلال شكله، وأن توليد الخطاب ينطلق من مقولة دلالية أو بنية أولية بسيطة تهيكل قيمًا مجردة، وتمفصل وحدات صغرى للدلالة، ليس لها وجود في ذاتها، ولا يمكن تصوّرها أو وصفها إلا من خلال علاقتها بشيء آخر في حدود انتمائها إلى بنية دلالية[1].

إن محاولة وصف الخطاب المولّد مجرد فرضية صالحة لفهم الإبداع، ولكنها غير كافية لفهمه؛ لأن الشاعر لا يكتب الموضوع أو الفكرة كما يفعل الصحفي، بل يكتب الهواجس والرماد الذي يخلفه فعل الموضوع فيه، ولذلك تبدو محاولة

(1) A - J - Greimas, **sémantique structurale,** larousse 1972, p103.

الإحاطة بالمعنى في هذه القصيدة قاصرة إذا ما عملنا على وصف شكل النص، مثلما تفعل الدراسات المحايثة؛ لأن ذلك لا يمكّن من متابعته المعنى ومحاولة محاصرته أو إدراكه، وبما أن المعنى حين يضغط على الشاعر يترك آثارًا معينة، فمن هنا تكمن صعوبة محاصرة المعنى الشّعري من قبل الناقد الذي يحاول أن يقبض على المعنى، من خلال اللغة كالبنيوية والسيميائية. وقد أثبتت هذه الممارسات النقدية المحايثة قصورًا لا بد للتأويل أن يسدّه، ليس من أجل الإجابة عن أسئلة أو إقرار حقيقة. إنما من أجل إبراز الخاصية المميزة للشعر؛ وهي الاحتمالية.

يكرّر الشاعر عبارة: **إنني أعرفه**، ليستفزّ المؤوّل، وتعكس، في الوقت نفسه أن الشاعر عاجز عن التعبير عن المعنى، ولذلك نجد من الشّعراء من يقول، وبعد كتابة دواوين، أنه لم يكتب قصيدته بعد، مما يعكس المعاناة التي يعانيها الشاعر في تقييد المعنى. ونلاحظ ذلك من خلال المفردات التي تتسم بالإطلاق فالكلمات، هنا/ ليست كلمات محدّدة أو معيّنة (نور كوكبي ـ سرمدي) والمطلق هنا هو ما يحقق الاحتمالية والثراء وتعدّد المعاني. ولقد كرّر البنيويون والحداثيون أن الكتابة احتمال وأن القراءة احتمال أيضًا.

يقول:

هو فيض سرمدي

موغل في مهجتينا

كلما استيقظ فينا

أيقظ الصمت،

وأعيى شفتينا.

هنا إشارة، إلى أن المعنى يصبح جزءًا من الذات الشاعرة، غير أن الشاعر لا يستطيع حمله؛ لذلك يجعل له مشاركًا، هو هذه المرأة التي تقاسمه المعاناة التي تعيي الشفاه حين تستيقظ كما الإفضاء والقبل بين المحبين.

وحين يقول:

هو فيض مطلق...

ليس تحويه اللغة

أفق...

تنكسر الألفاظ في عتباته

إن رأت أن تبلغه.

يبدو الشاعر، وكأنه ينظر إلى المعنى الشعري من منطلق معاناته، فهو ليس تحويه اللغة، ولذلك يلتقي مع النفّري حين قال **كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة،** وبها يتأكد دور الشاعر المثقّف الذي يحوّل المعنى الفكري إلى موضوع شعري، وذلك بامتلاكه القوة الخارقة التي يتجاوز بها حدود النثري إلى الشعري ولذلك نجد الكلمة تتجلى بأشكال مختلفة (**الاسم - فيض - أفق -**) فالمعنى يتحول في القصيدة كما الحلم الذي يلتقي مع الشعر دومًا، ولذلك تحتاج الصورة إلى تعبير كتعبير الرؤيا، حتى وهي تتماهى مع لغتها كما في قوله: **إن رأت أن تبلغه** ففعل **رأت،** هنا، من أفعال القلوب وهي الأفعال التي يتم فيها الفعل عن طريق القلب.

تمرّ عدّة مقاطع والمعنى لم يتحدّد بعد، ما زال الشاعر يتبع آثاره، ولعل في لازمة «**ربما**» ما يوحي بعدد المحاولات الفاشلة في الكتابة التي لا تطابق الواقع، ولا تعكسه فعلى الرغم من أنه يعرفه، إلا أنه يعلن أنه:

ربما...

فرّ مني طائر الشعر

فلم أجمع قوافيه...

ولم أجمع بحاره.

ربما خانني رمز...

وأضنتني مع الوجد، الإشاره.

وهكذا لا يصبح للوتد اللساني **إنني أعرفه** وظيفة من الناحية التواصلية، سوى مواصلة استفزاز المؤوّل وصدمه باستمرار حين يعترف الشاعر بأنه يستكتب اللفظ ويطلب منه أن يجلي المعنى، لكن العبارة تستعصي وتصبح في لحظة من لحظات سيرورة النص حاجزًا ومعيقًا: **ربما تمنعني عنه العباره.** ويدرك المؤول أن هناك علاقة جلية واضحة بين المشاعر واللغة، وأن المعنى لا يكمن في اللغة حتى نحاول أن ندركه من خلالها، بل يقع خارجها، وهنا يضيف الشاعر للنفري الذي تحدث عن ضيق العبارة شيئًا ما ليجعلها غصّة في الحلق:

ربما تدركني الرؤيا

فترتد إلى حلقي...

العباره.

ولذلك كثيرًا ما يتحدّث الشعراء عن القلق الذي ينتابهم، حين يغلبهم الحال، ما يسبّب حركة جسمية تكون مسؤولة عن توليد الإيقاع الذي لا تولد اللغة إلا من خلاله؛ ولذلك يبقى الإيقاع، هو الدال المركزي في عملية الإبداع الشعري، وليس مجرد وعاء شكلي اعتقد البنيويون الشكليون أنه يمكنهم إدراكه بوصف تفعيلاته. ولا شك أن المؤول يدرك علاقة تفعيلة **الرمل** في هذه القصيدة **(فاعلاتن) بمديح الاسم،** فالمديح يلتقي الموشح والغناء أبرز النصوص اعتمادًا على هذا البحر، ويتآلف مع الحالة القصوى التي تنشرها القصيدة، وهي حالة **الطرب** التي يتّحد فيها الحزن بالفرح، وهي التي يعيشها الشاعر والفيلسوف والمتصوف إنها الحالة المطلق. فلا عجب أن تبرز في هذه القصيدة، ومن خلالها، كل الديوان، ثلاث تجارب تتآلف فيما بينها هي: تجربة **المحب،** وتجربة **الشاعر،** وتجربة **المتصوف.** ربما قادت الأولى إلى الثانية والثالثة، لكن بينها وشائج قربى لا تنفصم.

إنني أعرفه:

آية الله على جبهته،

وعلى وجنته...

سر البشاره.

في هذا المقطع يشكّل التجسيد آلية من آليات الفهم ومعرفة الاسم، غير أن القارئ سرعان ما يدرك بأن التّجسيد لا يعني تسمية المعنى، ولكن يحيل على ما يشاكله، فكأنما

هي صورة ملاك أو مسيح من روح الله، ليتأكّد أن التجسيد هو جوهر الشعر، وهو في الشعر ضرورة كما هو التجريد بالنسبة إلى الفيلسوف وتتأكد معه التعمية، من خلال إصراره على عدم التّسمية؛ ليس لأنه لا يريد، ولكن، لأنه لا يستطيع أن يجعل له معادلًا لغويًا، على الرغم من أنه يعرفه بل يعيشه كما في قوله:

ولكن...

في دمي من لحنه ألف قثاره.

ثم مباشرة يضرب عن الإصرار على عدم التسمية بقوله:

بل أسميه

أعبر البحر الذي بين أيدينا

أحرق المركب...

أمحو الخطو،

حتى...

ليس يبقى أيّ سر خلفنا،

وأعيد النهر رقراقًا...

نحو واديه.

فإذا كان الإضراب، يضع المتلقي في حالة استعداد لتلقي المعنى، فإنه ما يلبث أن يصدم القارئ ليصبح الإضراب مجرد وسيلة يلجأ إليها الشاعر لكي تستمر القصيدة، ويساهم به في إنتاج النص. وهنا يبلغ التوتر ذروته، فتمتحن ثقافة القارئ بإحالة بعيدة على **طارق بن زياد** حين أحرق المراكب،

ولعلها البؤرة التي تجتمع حولها كل الدلالات الممكنة، إنها البؤرة التي تحتوي سرّ المعنى الذي ظل الشاعر والمتلقي ينشدانه؛ الأول بالكتابة، والثاني بالتأويل. وهنا يبرز دور التأويل في القراءة العلائقية وكشف آثار الحافر على الحافر في الصحراء، فندرك إلى أي حد يلتصق الشعر بالزمن. فالماضي هو جزء من الشاعر وسياق النوع الأدبي يساهم في ماهيتة التي ليست في نفسه، كما أصرت على ذلك الدراسات المحايثة؛ بل في علاقته بسواه. ولعل في إدراك النسق المعقد للشعر، ما يدل، على أن التأويل، سيعيد الشعر إلى حظيرة تاريخه وهي أولى مهمّاته. وهذا ما وجدناه عند القدامى، حيث يقترن التأويل باستدعاء السّياق كما هو واضح في تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة.

لا تتم تسمية المعنى الشعري؛ لأن الشاعر ينهي القصيدة بالتسويف والاستدراك والنفي والفراغ:

سأسميه...

ولكن...

سوف لن يسمعه...

أحد مني سواك.

فاسمعيه:

(....

....

....)

ليترك القارئ في حالة خيبة انتظار، ولكن في وضعيات تلق متواصلة، وتأويلات يبدو المعنى من خلالها معروفًا، لكن الشاعر لا يسمّيه، بل يحتفظ به ليقوله إليها بلغة أخرى، ربما، لأنه لم يجد الكلمة المناسبة دلاليًا، أو ربما، لأن الشاعر يعتقد أنه حين يقول الشيء يقتله، ولكن الاحتمال الأكثر احتمالية أنه قال لها وسمعته. ماذا وكيف؟ هو ذا السؤال الذي يشكّل النص جوابه؛ لأن النص من حيث هو جواب يتكشف انطلاقًا من السؤال لأن «طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحًا»[1] ونحن في هذه القراءة لم نخرج على إطار طرح الأسئلة.

ولم ندخل إلى النص من باب معرفة القصد أو الجواب، حتى وإن كنا نستند إلى قبلية قرائية تضع النص في إطاره الأجناسي والزمني، واضعين في الاعتبار ما أخذته مناهج النقد الحديث من الشعر، فكان كلما طلع من اللاشعر شيء ذهب من الشعر مثله، حتى جاء التأويل بالشعر، فكان كلما جاء من الشعر شيء ذهب اللاشعر من الشعر مثله.

ولم نقصد بالتأويل التأويل المثالي للمضامين، والقائم على افتراضات خيالية لما يريد قوله الشاعر. ولم ندرك النص دفعة واحدة بل إدراكًا تدرجيًا يقتضي تتبع العلامات الكبرى في النص التي تتمثّل في إيقاعات الأثر المنتشرة في القصيدة؛ لأن التأويل ينبغي أن «يعطي لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء

(1) هانس روبرت جوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته، مجلة: **العرب والفكر العالمي** مركز الإنماء العربي ع 3. 1988 ص59.

آخر من النص نفسه، وإلّا فإن التأويل لا قيمة له»[1]. ومن ثم، فإن الانسجام النصي هو الرقيب على ما يقوم المؤول ببنائه، وهو الذي يضمن التحام الخطاب ويتمثل «في الصعيد المشترك plan commun الذي يجعل تناسق المضامين أمرًا ممكنًا»[2] ونتلمس هذا الصعيد المشترك في تواتر وتكرار سمات على طول الخطاب تتوحد بها المسارات التصويرية، وهي في هذا النص العلاقة بالمرأة (**الحب**) والعلاقة باللغة (**الشعر**) والعلاقة بالمطلق (**التصوف**) يوحّد بينها نظير سيميولوجي isotopie sémiologique ذو طابع علائقي هو الذي أنتج التلاحم بين هذه التجارب جميعًا (**الحب والشعر والتصوف**) مثلما أشرنا إلى ذلك سابقًا. ويمكن أن نعبر عنه **بالسرّ**؛ لأن السر هو الفعل الذي تشترك فيه كل هذه التجارب وعلى هذه الكلمة يغلق ديوان **مقام البوح** الذي كان أوله بوحًا ظاهرًا من الحبيبة: **أوقفتني في البوح يا مولاتي** ..... وآخره بوح مضمر من الشاعر يشبه حال الصمت الذي ينتاب العارف..

كنا أشرنا إلى تغير قيم إبداع الغرض الشّعري، ومن ثم كيف يساهم في تغير معايير الحكم الجمالي لنتلمس كيف تتحوّل الظواهر الشعرية والكشف عن الثابت فيها والمتغيّر، وهنا تبرز أهمّية هذا الجانب من التأويل الذي يساهم في إنشاء معرفة، ويبعد المؤول عن الذاتية والانطباعية. وتتأكد صلاحية

---

(1) أمبرتو إيكو، **التاويل بين السيميائية والتفكيكية**، ص79.

(2) يـــراجـــع: groupe d'entrevernes **analyse semiotique des textes,** editions topkal, maroc, 1ed 1987, p123.

التأويل لمثل هذا النسق المفتوح، وهو هنا إجراءات تعبيرية، لكسر التوقعات منذ العنوان، لنستنتج أن النص، وإن كان يستثير شروط ذاكرته: **المدح أو الغزل** مثلًا، فإنه لا يركن إليها؛ لأنه لا يمدح، ولا يتغزل، كما فعل الأسلاف، وهو، إذ يتفلّت من النسق الأغراضي المتسلّط، يحاول أن يصوغ نفسه من خلال ممارسة أخرى للغة. وبين الذاكرة وممارسة اللغة يقف القارئ أبصر من الشاعر بشعره (نتذكر قول المتنبي: اسألوا ابن جني حين يسأل عن شعره) فيملأ الفراغات، ويعيد بناء السياق، ويتعرّف إلى قصدية النص التي هي استراتيجية سيميائية «وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية أحيانًا انطلاقًا من أسس أسلوبية متداولة»[1] ولكن في علاقتها بعضها ببعض وبالسياق الذي يعمل التأويل على بنائه، ويعد من أبرز أهدافه ومن هنا، تأتي أهمّية التأويل في تلقي النص الشعري عمومًا، والمعاصر خصوصًا، إلى الحد الذي يمكن الحديث فيه عن تأويل للنص، وليس عن علمنة للنص. هذا التأويل الذي يضع في اعتباره النص أولًا وأخيرًا ينصت إليه، ويحاوره، ويستفسر عن سر العلاقات فيه وكيف تتأسّس المعاني في لغته، ولعل هذه الأسئلة سوف نجد إجابة عنها عندما نعاين تلقي **عبد المحسن القحطاني** للشعر السعودي انطلاقًا من النص دون أن يكون للمنهج سلطة توجّهه.

---

(1) أمبرتو إيكو، **التاويل بين السيميائية والتفكيكية**، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ط10 الدار البيضاء ـ بيروت 2000، ص78.

2 ـ قراءة عبد المحسن القحطاني للشعر السعودي حين يقرأ النص نفسه من خلال اللغة

من منطلق الهاجس الذي يدور حوله تلقي **عبد المحسن القحطاني** للشعر السعودي والأسئلة التي أثارها، سنحاول في هذا الجزء أن نعاين مواقف الناقد من الشعر، ونطلّ من خلالها على ما تضمره من أفكار، لا لنضع طموحات الناقد أكبر من تلقيه، فذلك مطمح قد يؤدي إلى مفارقة عجيبة، قد لا يرتضيها الناقد نفسه، مثلما لاحظ ذلك، هو نفسه، على بعض النقّاد الذين تناولوا كتاب المرصاد للفلالي، ولكن من أجل الوقوف على أهم الأسئلة المتعلقة بالإبداع الشعري السعودي لدى شعراء ثلاثة، هم **حسين سرحان وحسين عرب وعبيد مدني**.

حين عنون عبد المحسن القحطاني كتابه «**شعراء جيل**» كان من الواضح أن غرضه لم يكن الاحتفاء بهؤلاء الشعراء، بقدر ما كان يعكس موقفًا نقديًا يؤشر إلى هاجس في التوصيف يخوضه الذين يبحثون عمّا يميز مرحلة أدبية معيّنة، وهو إذ يختزل مرحلة بعينها من مراحل الشّعر السعودي، في هؤلاء الشعراء الثلاثة، فهذا يعني أنه قام بعملية استقصاء لمجموعة من الشعراء واصطفى منهم ثلاثة، واختصر من خلالهم مرحلة شعرية برمتها تحقّقت من خلالها مواصفات مخصوصة، ومزايا مشتركة أهّلت هؤلاء الشعراء لكي يكونوا ممثّلين لجيل معيّن من أجيال الشعر السعودي.

إن انتماء الشعراء إلى جيل واحد، واعتبارهم ممثلين له،

لا يعني أنهم يكتبون بالحساسية نفسها؛ فهو وإن حاول أن يجمع المشترك، وهو ما يعبر عن قصدية مشتركة بيّن ملامحها، إلا أنه كان على وعي بأن الاجتماع حول قصدية واحدة، لا يعني نفي التميّز والخصوصية؛ لذلك رأيناه يعقد موازنات فيما يختلف فيه الشعراء الثلاثة لتغدو معالم الكتابة الشعرية عند كل واحد محدّدة بالتعارض والاختلاف، ما يعني أن الاختلاف لا يمنع من الموازنة بينهم؛ لأنهم نتاج حركة واحدة، أو جيل واحد، التقى حول هم واحد، هو ما يكون به الشعر شعرًا في ظل سلطة العرف الشعري الذي كان سائدًا في زمانهم، وليس الشاعر بقادر على أن يتحرر من ثقل الأعراف؛ لأن لكل كتابة تاريخًا «لكنه تاريخ مزدوج في الوقت الذي يعرض أو يفرض ـ التاريخ إشكالية جديدة للغة الأدبية، فإن الكتابة ما تزال حافلة بذكريات استخداماتها السابقة»[1].

أراد الناقد أن يقدّم توصيفًا لتاريخ الشّعر السعودي، باعتباره تاريخ علامات أو معالم ثلاثة، وهذا النوع من التوصيف الذي يأخذ فيه في الاعتبار الخصائص العامة، من شأنه أن يساهم في إعادة بناء تاريخ الشعر، ليس باعتباره جزءًا من التاريخ العام فحسب؛ بل باعتبار تاريخه الخاص[2]، ولذلك سوف نراه يركز على الشعر كموضوع من موضوعات

---

(1) رولان بارت، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1 حلب سوريا 2002، ص24.

(2) Voir: Hans Robert JAUSS, **Pour une esthétique de la réception**, Ed: Gallimard ,Paris 1978 P11.

التاريخ السعودي، حين تغدو فيه اللغة الشعرية موضوعًا للتأمل، وللفعل الوجودي، وليس انعكاسًا لهذا التاريخ.. وهو باختياره هذه النماذج، كان على وعي أن النموذج يختصر المسافة؛ لأن وظيفته كما قال: «أن يعطي مفاتيح، ويساعد على قدرة الاستكشاف»[1]

والملاحظ أن اختيار النماذج كان في عمومه مرتبطًا بوجود حكاية في القصيدة باعتبارها نمذجة لما حدث أو يحدث في عالم الواقع، وهو ما عناه بالرمزية، «والنظام المنمذج هنا نظام فني، يؤسس أنساقه المرجعية الخاصة، التي ليست نقلًا للواقع أو نسخًا لمعطياته، ولكنها نموذج لعالم المراجع المتمثلة في الدلالة اللغوية العامة»[2].

1 ـ مفهومه للشعر

أ ـ الشعر والهوية (اللغة ـ الشعر ـ الوجود)

يطرح القحطاني مسألة اللغة باعتبارها جملة من المفردات واستعمالاتها التي تكون قبل الكاتب، لكنه هو الذي «يحرص على حياتها ويتلذّذ بذكرها واستخدامها، وللّفظ عنده حياته وآفاقه التي تسري إليه عبر العصور، وهو يلفظ

(1) عبد المحسن القحطاني، **شعراء جيل سرحان ـ عرب ـ مدني**، ط1 سنة 2006، ص202.

(2) إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضّليات وحماسة أبي تمام**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1 سنة 1995، ص96.

هذا اللفظ فرحًا به، معجبًا بقوته، حريصًا على أن يقدمه إلى القارئ، فاللغة من هذه الناحية قطعة من نفس الشاعر لا يفرط فيها»[1].

يحيلنا هذا القول على أن «الحد الأوسط في المعادلة الدقيقة بين الكائن والكينونة هو اللغة، فهي بيت الكائن ومكمن نوازعه وموطن أسراره»[2] والكينونة شيء كامن وصامت لا يتحول إلى وجود إلا بفعل اللغة.

يمكن أن نلاحظ أن اللغة لا توفر المادة الخام للشاعر، فيستعملها كشكل من أشكال التغدية، بقدر ما هي علاقة وجودية، تبدأ بعد مرحلة التغذية، عندما يقرأ الشاعر الشعر القديم، فيصير جزءًا من كيانه وتركيبته الوجودية. ولذلك، هو ينفي أن يحاكي الشاعر اللغة القديمة، بل لا يرى وجوده بمعزل عنها[3]. إنها مسألة هوية، إذن؛ وهي «تشبه التقاء السماء بالأرض الذي يرسم للإنسان موطنًا أليق، إنها تميل إلى أن تكون أفقًا أكثر من أن تكون مصدر مواد أولية»[4].

هذه المسألة الجوهرية التي يؤكد عليها القحطاني، تذكّرنا بمواقف شعراء الحداثة ودعاتها من استعمال اللغة

---

(1) **شعراء جيل** ص26.

(2) **أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**، ابراهيم أحمد، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، بيروت / الجزائر 2008 ط1 مقدمة عمر مهيبل ص10.

(3) يراجع **شعراء جيل**، ص 26.

(4) **الكتابة في درجة الصفر**، ص15.

القديمة، ليؤكد فكرة في غاية الأهمية؛ هي أن الحداثة ليست مرتبطة بالمادة الخام وطبيعة الكلمات المستعملة بقدر ما هي مرتبطة بالاستعمال، وهذا ما يلتقي فيه مع **رولان بارث** حين قال «اللسان إذن قبل الأدب، والأسلوب هو ما بعده تقريبًا، فالصور والإلقاء والمعجم، تولد من جسم الكاتب وماضيه لتغدو شيئًا فشيئًا آليات فنّه ذاتها»[1].

فالشاعر إذن لا يحاكي وإنما يكتب بأسلوب معيّن، والأسلوب كما قال بارث، سرّ، «وسرّه هو ذكرى سجينة في جسد الكاتب»[2] وهو ما عناه القحطاني بإخراج الشاعر «اللغة من مكامنها العميقة حين يستعملها فيرد إليها النضارة»[3] وهذه النضارة هي ما يجسّد خصوصية الكاتب التي تتعالى على التاريخ وعلى الماضي فيما هي تقتات به لأنه «مهما كان الشكل الأدبي فإننا نجد فيه اختيارًا عامًا لنغمة أو صفة معبرة عن روح الجماعة (etho)»[4].

لقد أدرك **القحطاني** هذه الحقيقة المرتبطة باللغة، وبعيدًا عن مفاهيم راجت حول تثوير اللغة، وتجاوز اللغة التقليدية أو خلق لغة جديدة، يضعنا أمام حقيقة كون «اللغة ليست بريئة على الإطلاق (وهذا ما يبرر أيضًا دراسة المضمر). فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة،

(1) **الكتابة في درجة الصفر**، ص17.
(2) **شعراء جيل**، ص19.
(3) المصدر نفسه، ص28.
(4) **الكتابة في درجة الصفر**، ص 20.

والكتابة هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى»[1]. لذلك يصرّ في حديثه عن هؤلاء الشعراء، بأنهم أحيوا العراقة باختيارهم ألفاظًا قديمة واستعملوها بطريقة خاصة، فأكسبوها حياة متجدّدة كلما استعملوها. إنها لغة «لا تتنكب الماضي ولا تنغلق حوله، فأنت أمام لغة لحظية في تركيبها ـ إن صح التعبير ـ موغلة في أصالتها»[2]

في هذا القول الصريح قول مضمر في موقف الناقد من اللغة الشعرية، وهي أن اللغة حين تنتقل بمفرداتها القديمة، إنما تمرّ بمستوى الاستعمال الذي يجرّدها من لحظتها التاريخية ليمنحها اللحظة التي تستعمل فيها، فهناك مثلما يرى ذلك بول ريكور «مستوى الكلمة، وهذا مستوى المبنى، حيث الكلمة ليست سوى جزء من قاموس كبير، ولكن كل كلمة لا معنى لها في حد ذاتها إذ لا بد من وضعها في الجملة التي نستعملها فيه، ومع وضعها في الجملة يبرز مستوى المعنى؛ حيث تصبح الجملة الحامل للحد الأدنى للدلالة الكاملة. غير أن الكلمة لا تعطي كل دلالتها إلا في المستوى الثالث، مستوى الخطاب أو النص. وإذا كان المستوى الثاني هو مستوى المعنى، فإن المستوى الثالث هو مستوى علم التأويل»[3].

إن هذا المسكوت عنه في فهم القحطاني لاستعمال اللغة وحياتها وإعادة النضارة إليها هو ما يفسّر لجوءه إلى التأويل

(1) **شعراء جيل**، ص24.

(2) المصدر نفسه، ص85.

(3) **أنطولوجيا اللغة عند هيدجر**، ص35.

اللغوي بدل الشرح في تعامله مع النصوص، لأنه يؤمن أن النص الشعري لا يقول ما يقوله فعلًا، وإنما يقول شيئًا آخر بقوله، هو ما يرمز إليه والذي نصل إليه إلا بضرب من تأويل ما يقال.

ربط الناقد بين هذه الخاصية في التعامل مع اللغة وبين الهوية العربية وعلاقة اللغة بالوجود، فالعلاقة مع اللغة علاقة حب ومودة؛ بحيث لا يرى الشاعر وجوده بمعزل عنها. ولقد عمّق امتداد الأحداث السياسية الكبرى للأمة العربية في عمق الشعور الشّعري، علاقة الشاعر الحميمة باللغة العربية، فتجد الشاعر «**حسين عرب**» لم تمنع كثرة الأغراض السياسية عنده من تشابهه في الخصائص نفسها مع «**حسين سرحان**» و«**عبيد مدني**».

هل هذا الموقف يعبر عن نوع معين من أخلاقية اللغة؟ إن المتتبع لما كتبه الناقد، يدرك أن الشعر، بالنسبة إليه، ليس مواضعة لغوية فحسب، وإنما هو تشكل دلالة وتوالد معان، ولولا الإجراءات التي استعملها الناقد وخصوصًا التأويل، لقلنا إن القحطاني يرى أن الكتابة الشّعرية لا تتجلى «إلا في اللحظة التي تتكون فيها اللغة تكوّنًا قوميًا، وتغدو ضربًا من السّلب وأفقًا يفصل بين ما هو جائز وبين ما لا يجوز، وذلك دون الخوض مستقبلًا في قضية الأصول أو التبريرات لما لا يجوز»[1]. لكنه أصرّ على أن يرى اللّغة جزءًا من الإبداع نفسه، مثلما هو الإيقاع أيضًا، ولا يمكن أن يسمح لاعتداء

(1) **الكتابة في درجة الصفر**، ص74.

بعضهما على بعض حتى لا نشهد تواري الإبداع لحساب الرصّ والنّظم والتّكلف.

تقودنا علاقة اللغة بالكينونة إلى فهم الناقد للطبيعة الأنطولوجية للشعر، وذلك من خلال حديثه عن البنية الرمزية التي تنشأ عن الفكر التأملي، فالقحطاني في دراساته، وإن كان ينظر إلى النص الشعري على أنه بنية لغوية، نظرًا لأنه يحلّل الجانب اللغوي والإيقاعي، إلا أنه تجاوزها إلى سؤال الماهية الذي كان حاضرًا في تحليلاته وفهمه لمنطق الشّعر، على الرغم من أنه لم يكن هدفه من هذه الدراسات التنظير للشعر. فقد كشف في أكثر من موضع «عن بؤرة التوتر الحي الخالق دوما لأسئلته اللامتناهية»[1] ولذلك نجده يركز على الاستفهامات الواردة في نص **حسين عرب**، ويربطه بالسؤال الجوهري الذي ينطوي عليه الشعر، فتعطيه تلك الاستفهامات «حمولات دلالية، وتزيده بعدًا استفهاميًا، حتى تحول الاستفهام إلى مستفهم عنه، مما جعل بقاء الأسئلة حائرة، وكثرة الاستفهامات حولت القضايا التي يحملها شعره إلى فضاءات من الأسئلة، تدثّرت بالشك حينًا، وبالعجب أحيانًا، وباليأس مرات أخرى، ومعلقة بلا جواب في مواطن كثيرة»[2].

ب ـ موقفه من المجاز

تطالعنا في دراسات القحطاني فكرة تكررت مرات حول عدم حاجة الشعر إلى المجاز. وبعد معاينة السياق الذي ارتبط

(1) **انظولوجيا اللغة**، ص99.

(2) **شعراء جيل**، ص87 ـ 88.

بهذه الفكرة في دراساته تبيّن أن الرجل انتبه إلى مسألة هامة في نظرية الشعر، أعتقد أنه لم ينتبه إليها غيره، ممن نظروا للشعر أو حلّلوه، ولم يكن الشعر بالنسبة إليهم إلا مرتبطًا بالمجاز والصورة. هذه القضية تؤكد أن القصيدة التي تقوم على الرمزية الكبرى (كعينية ابن سينا الرمزية في النفس مثلًا) وتكون هي نفسها استعارة كبرى لا تحتاج إلى استعارات أو صور بيانية صغرى، لأنها تستطيع أن تحافظ بنفسها على رمزيتها، فالشاعر حين يستخدم الاستعارة الكبرى، وهي ما عبّر عنها بالرمزية، لا يضيره أن يستعمل الكلمات المباشرة والمتداولة، لأن تلك الكلمات تستمد مجازيتها من السّياق الرمزي العام للقصيدة، فالشاعر باختياره فكرة أو موضوعًا رمزيًا يجعل نفسه يتحدث داخل هذا الرمز الأكبر الذي يضمن للقصيدة شعريتها، وهذا نمط من الشعر يطرح تحديًا على المهتمّين بالشعر الذين يعتقدون أن وجود الصورة البلاغية هو الذي يجعل من الشّعر شعرًا وهي من الثوابت، غير أن المتمعن في الشعر العربي القديم، ومن الأبيات التي تداولتها كتب تاريخ الأدب، يجد الأبيات الشهيرة لذي الرمة لا تقوم على المجاز وهي التي يقول فيها:

عشيةَ ما لي حيلة غير أنني
بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ
أخطّ وأمحو الخطّ ثم أعيده
بكفّي والغربان في الدار وقُعُ

فهذه أبيات خالية من التشبيه والاستعاره وسائر ألوان البيان، ولكنها تتضمّن رمزية تشير إلى الوحدة والغربة والحيرة والشعور بالفقد، فشعريتها متأتية من رمزيتها المضمرة، وليس

من مجازها الصريح؛ حيث لم يضرها خلوها منه أن تكون شعرًا وتبقى خالدة، إنه نمط من الشعر وجد الناقد مثيله عند الشعراء الذين درسهم، فأكد أن العناصر المباشرة لم تنف عن قصائدهم شعريتها. وهذا الرأي يعبر عن فهم ووعي بهوية الشعر وبلاغته، وهو مقصد مهم في عمق نظرية الشعر لم ينتبه إليه النقّاد من قبل حسب علمي، إلا ما أشار إليه البلاغيون الجدد من (**جماعة مو** M) في سياق تحليلهم لبلاغة الشعر الغربي. كما أنها تضمر فكرة جوهرية، تتعلق بقدرة الشاعر على التعبير عن معانٍ ترتبط بالتجربة الإنسانية، والتأمل في الوجود ووضع الإنسان فيه، وإدراكه لقيم الوجود وتجربة الموت والحياة والصراع من أجل البقاء والحرية، هذا الشاعر «يكون قريبًا من الوجود، فالعالم موجود هنا ولا يطلب الظهور إظهاره كما هو»[1] لذلك يرمز إليه، ومن ثمة يدركه إدراكًا مختلفًا، هو إدراك الشاعر الخاص الذي قد يتساوى لديه ما هو ضد عند الناس. فهو يرى أن الشاعر **حسين عرب** «ينحو هذا المنحى من اضمحلال الضدين وامتزاجهما في بؤرة واحدة، وهذه النظرة ليست من اليأس أو تساوي المتضادات، وإنما من إيقانه أن هناك فرقًا بين تعاريف الأُناسيّ لهذه المعاني، وإدراك الشعراء لخصائصها ـ وكأنه أراد لها أبعادًا أخرى، أو أنه جاء عند نقاط الالتقاء، ولم يأت عند أطراف الأضداد من الجهات المعاكسة»[2].

(1) **شعراء جيل**، ص 74.

(2) **شعراء جيل**، ص 108.

إن هذا الإدراك الخاص بالشاعر، يعبّر عن أن الشعر تتغيّر طبيعته التمثيلية، ليصبح تأويلًا رمزيًا للعالم، أي بناء لغويًا ذا بعد تنوب فيه النمذجة التأويلية عن النمذجة التمثيلية، فيكتسب قدرة خاصة على أن يجاوز تصوّرًا تمثيليًا لواقع محدّد إلى تصوّر واقع رمزي بديل[1]. فالمعركة التي وصفها الشاعر بين الدود، لا يمكن أن ننظر إليها في مستوى التمثيل الذي يجسّد التعرف إلى صراع الدود حول جثة، وإنما بالتدرج من هذا المستوى «إلى مستوى تأويلي يرتبط بفهم معيّن للعالم، ويتضمّن تعبيرًا رمزيًا عن هذا الفهم، يستطيع أن يتجاوز حدود الذات البشرية ليتّخذ طابع النموذج ويتمكّن من أن يمارس فعاليه خارج هذه الذات»[2].

إن الطبيعة الرمزية لهذه القصائد، تختلف عن كونها تريد أن تنقل لنا مضمونًا معيّنًا أو غرضًا مخصوصًا، لأن الشاعر يقدم لنا نظامًا قد يبدو أنه تمثيل لواقعة أو معطيات معينة على أنه وسيلة تسمح بالتأويل، ومن هنا، نلاحظ التأويلات التي توّصل إليها الناقد، والبعد التهكمي الذي لمسه من خلال هذه المعطيات؛ لأنه يدرك أن العالم الذي يتكوّن عن طريق الشّعر هو عالم متخيّل ومؤوّل لمعطيات الواقع ورامز له، وليس ممثلًا لتلك المعطيات.

من هنا ندرك طبيعة فهم القحطاني للشعر باعتباره فضاء

(1) يراجع إدريس بلمليح، ص101.

(2) المصدر نفسه، ص101.

متخيّلًا لا يتم إدراكه إلا بـ«اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها، والبنية اللغوية التي تنجلي عبرها هذه الرؤيا»[1] وحتى وإن لم يقدم لنا تفصيلًا يشرح هذا الفهم، لأنه لم يكن بصدد التنظير، وإنما كان بصدد النقد، فإن إصراره على الجانب الرمزي وتأويله لنصوص الشعراء، يدل على أنّه فهم النص الشعري استنادًا إلى ما قلناه من قبل، وهو الجانب المضمر في دراساته.

إن هذا الوعي، لم يمنع الناقد الذي يعلن عن تخلي هذا النوع من الشعر عن المجاز من أن يتحدث عن دور الصور البيانية في عملية نمو القصيدة داخليًا، وكيف تتوالد الدلالة من خلالها، وتجعل الشاعر يستمر في عملية إنتاج النص؛ حيث يقول: «**وإذا مال إلى الصور البيانية، فإنه يريد أن يضفي حركة على المنظر الموجود الذي ستنقله إلى منظر قريب منه: أمسى يغني الدود، تنازع العيش، أذوته ريح المنون، احتدم الجوع، انفردت بالعيش واستيقنت وهما، إن الردى كأس.. الخ**»[2].

والناقد في ذكره لهذه الصور البيانية لا يتكلف عناء شرح العلاقات بين أطرافها، وتبيين طبيعتها أو نوعها، مثلما يفعل نقّاد الشعر، إنما يذكرها ليؤكد أن الصور المجازية لا تكون في مثل هذا النوع من الشّعر، سوى موجّهات لمسار الدلالة

(1) كمال أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، مجلة «**تجليات الحداثة**»، جامعة وهران، الجزائر 1996 ع4، ص67.

(2) **شعراء جيل**، ص42 ـ 43.

في القصيدة، وليست محدّدات لهوية الشعر، إنها تساهم في رسم البطاقة الدلالية لعناصر القصيدة لذلك نراه يتتبع طريقة رسم الشاعر **حسين سرحان** للمعركة الرمزية «وقد أصبح للدودة روضة، وأصبحت للروضة أغصان وأثمار ونور»[1]. وهكذا حتى يوقفنا على الآليات التي تتطوّر وتتناسل بها الدلالة في النص؛ حيث يصبح للفاعل وهو الدود موضوع قيمي هو الروضة، وتصبح للروضة كينونة وتملُّك هي الأغصان والثمار والنور، ثم تتحول من حال إلى حال ووضعية يتساوى فيها الناس، وهكذا يضاف في كل مرة ملمح جديد لتنمو القصيدة وتكتمل.

يمكن تفسير موقف الناقد من المجاز بأحد الأمرين: إما أنه يأتي تأكيدًا بأن حركة الكتابة الشعرية ليست مجرد معطيات جمالية مرتبطة بتشبيه أو استعارة، وبالتالي فهو يرفض أن يكون الشعر زخرفة، ومن هنا نفهم سر عدم اهتمامه بالمقولات البلاغية، ولم يتوقف عند استعارة ولا تشبيه، ولقد ظلت البلاغة والصورة البلاغية المعبد بالنسبة إلى الشعر العربي وتحديد مقاييس الجمال فيه؛ ولذلك فهو ينظر إلى الشعر باعتبار معطياته البنيوية، وهو الإجراء الأساس الذي اعتمده مراعيًا في ذلك مسألة العلاقات بين عناصر البنية كالعنوان والنص ومراعيًا التحولات والتنظيم الذاتي في القصيدة؛ ومن ثم فإن إنكار دور المجاز ليس نابعًا من موقف تقليدي في الإصرار على الحقيقة وإنما رفض لأن تكون الصورة المجازية

(1) شعراء جيل، ص43.

عبارة من مسكوكات، تدل «على الأدب بأقل ما يمكن من النفقة»[1] أما الأمر الثاني؛ فيمكن فهم حرصه على الرمز؛ باعتباره علامة قانون بمفهوم **شارل سندرس بورس**، وهي التي تسمح بالتأويل، لأن العلاقة في فهمها عرفية تواضعية؛ في حين أن الاستعارة والمجاز يقومان على علاقة المشابهة، وهذا النوع من العلامات تكون حركة التأويل فيه محدودة، لا تتعدى عملية إدراك وجه الشبه.

ولئن لم يعتبر الناقد الشعر مغامرة من مغامرات المجاز، فإنه جعله مغامرة من مغامرات الشكل؛ فمن جهة، يتجسّد في القدرة على اختيار الكلمات والجرأة في استخدامها، ومن جهة أخرى أيضًا يعد مغامرة سيرورة دلالية، ولئن تأكد من خلال حديثه عن هؤلاء الشعراء الثلاثة، بأنهم شكلوا جميعًا أسلوبًا مميزًا في الكتابة الشّعرية، وذلك بإقامتهم الشرط الضروري للمعادلة الأبدية بين اللغة والكينونة التي لا يمكن لأي ظرف تاريخي أن يدير وجهه لغائيتها الجمالية، وها نحن اليوم نجر إلى العولمة جرًا وليس سوى هذه المعادلة «**لغتي هي أنا**» القادرة على إقامة شرط بقائنا.

إن مغامرة الشكل والدلالة هي ما يؤسس لفهم الناقد العميق لهوية الشعر، ولذلك نلاحظ تعبيره عن **نزعة تحررية في سياق ثقافي وبيئة تعتد بالوزن اعتدادها بالشعر نفسه**، فنراه يربط الشاعرية بتواري اهتمام الشعراء الموهوبين المعلن بالوزن، لأن «الإيقاع نبض يسري في دواخلهم، ولن

---

(1) **الكتابة في درجة الصفر**، ص94.

يقولوا إلا نصًا مموسقًا، وإذا اشتغل الشاعر بقضية الوزن أفقده السيطرة على اللغة الشعرية، وقال كلامًا أقرب إلى الرصّ منه إلى الشعر»[1].

هذه النزعة التّحررية لا يمكن ربطها بالدعوة إلى التحديث والتجاوز التي روّجتها الحداثة الشّعرية العربية، بقدر ما هي تعبير عن وعي بمنطق الشعر الذي يربط فيه القيمة الجمالية بروح النص، وليس بشكليات وتقنيات، لا يمكن أن تؤسس لشعر حقيقي، كما أن غيابها يعني غياب جزء من عملية الإبداع.

لهذا كله، ركز الناقد في تحليله للنماذج المذكورة على ظاهرة مهيمنة تتعلق ببنية الشّعر في هذه النماذج وهي الثنائيات، الأمر الذي جعله يعتبر الشعر بنية حوارية يتفاعل فيها صوتان يتجليان على كل مستويات القصيدة بدءًا بالعنوان؛ ولذلك نراه في حديثه عن عناوين دواوين **حسين سرحان** وهي **«أجنحة بلا ريش، «الصوت والصدى»، و«الطائر الغريب»** يتفقد الطرف الثاني من الثنائية فيجده مفقودًا أو شبه مفقود، لأن الجناح بلا ريش والطائر غريب والصوت ضاع، ولذا هناك بحث عن الطرف الآخر[2].

إن الطابع الأمثولي أو الأليغوري المضمر، هو الذي جعله يكتشف الطابع الرمزي في الشعر الذي ألجأه إلى التأويل

(1) **شعراء جيل**، ص47.

(2) يراجع: م. ن، ص17.

الذي عبّر من خلاله عن وعي بمنطق النص، وتتبّع تشكل الدلالة فيه من البداية إلى النهاية من خلال علاقات الغياب التي هي علاقات ترميز، والتي تفرض تعدد المعاني في النصوص الشّعرية التي هي «في جوهرها رمزية، لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعاني»[1] مثلما يلتقي في ذلك الناقد مع صلاح فضل.

2 ـ إجراءات التحليل وقراءة النص الشعري

أ ـ موقفه من تطبيق المنهج في الدراسة: منذ البداية يضعنا القحطاني أمام النص وجهًا لوجه وأمام الظاهرة المهيمنة في النص المدروس أي القيمة الأسلوبية، ومسألة القيمة المهيمنة من الأهداف التي يتوخاها نقّاد الأدب والمشتغلون على الهم التوصيفي، ولذلك فهو لا يعلن أي منهج يتبناه بل إنه يروم التأصيل لدراسة الأنموذج «الذي يساعد على إبراز ما ينتجه عملًا أدبيًا لا سيما الشعري منه؛ لأن الشعر يفصح عن البيئة والمجتمع والشخصية ذاتها»[2]، وهو مسعى وجدناه عند أصحاب النقد الجديد وهو يسمي دراساته، «دراسة نصية» وبأنه لن يتبع مدرسة بعينها؛ لأن الاعتماد على منهج معين، كما يقول، يوجّه القراءة نحو همّ واحد يكون الغرض منه، هو تطبيق المنهج وإخضاع النص له، وهي نظرة تنم عن وعي لدى الناقد بخصوصية النص الأدبي، الذي لا يمكن أن نقاربه

(1) صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد العربي**، دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص 299.

(2) **شعراء جيل**، ص8.

بمنهج معين، مهما كانت قيمة ذلك المنهج، فالنص مختلف ومطلق بتشكيله ورمزيته، وهذا الاختلاف والانفتاح من شأنه أن يتجاوز المنهج الذي، وإن صلح للكشف عن ملمح من ملامح النص، فإنه يغفل الملامح الأخرى؛ ذلك أن النص الأدبي والشّعري على الخصوص مثل الشكل المكعب لا نستطيع أن نعاين كل جهاته مرة واحدة ومن موقع واحد، وإذا أردنا ذلك، فعلينا أن نغير مواقعنا في كل مرة، ولذلك نجد القحطاني يلح على أن تكون دراسته مرتبطة بالملمح الذي «يلح على النص، ويفرض سيطرته عليه، ويظل الخيط الخفي أو عصبه الذي لا يستغنى عنه بأي حال من الأحوال»[1].

وبعد انتهاء دراسته يؤكد مرةً أخرى آلية الإحصاء التي اعتمدها، كما يؤكد أن النصوص التي اختارها، حققت البعدين اللغوي والمعنوي، ولذلك، فالنص فرض نفسه على الناقد؛ لأن للنص شخصيته التي تبدو واضحة أمام الناقد، وهي في رأيه ميزة الشعر الحقيقي، ووظيفة النموذج أن يعطي مفاتيح، ويساعد على قدرة الاستكشاف لمعالجة النص تفكيكًا وتشريحًا والنظر إليه أسلوبيًا.

ب ـ **التحليل اللغوي**: التحليل اللغوي استراتيجية قديمة جديدة في الوقت نفسه، فقد كانت عند النقّاد والبلاغيين العرب القدماء، بل علماء العربية قاطبة، الآلية الأولى من آليات جهاز تلقيهم للنصوص، كما أن أصحاب مدرسة البيان العربية المعاصرة ونقّاد النقد الجديد قد تبنوا التحليل اللغوي

(1) **شعراء جيل**، ص73.

استراتيجية من استراتيجياتهم على مستوى المعجم والصرف والتركيب والدلالة والمظاهر الأسلوبية المختلفة، وغيرها.

حرص القحطاني في فهمه للشعر على التركيز على أهمّية اللغة عند الشاعر، كما أسلفنا الذكر، وهو في تحليله لأشعار الشعراء الثلاثة، يركز منذ البداية على البنية النصية، ويجعل عماد هذه البنية يقوم على تخير الألفاظ، ما يعني أن الشعر عنده بنية شكلية في أساسها تقوم على عملية تشكيل بواسطة اللغة مثلما ذهب إليه الشكلانيون الروس في بداية القرن العشرين، فاختيار الألفاظ هو جوهر العملية الإبداعية، وبه تتلبس الألفاظ القديمة حياة جديدة، ولذلك، فهو لا يجد حرجًا في اعتماد الشاعر على معجم قديم؛ لأن العبرة في استعمال هذه الألفاظ أي إسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التوزيع كما قال بذلك **جاكوبسون** ولا نقصد بفهم البنية عنده، مجرد النظر إلى الشعر باعتباره «مجرد صيغ وقوالب لغوية وصرفية كالأطر الفارغة، والطبول الباردة، ليس فيها حركة ولا حياة، إنما البنية، هي نظام لساني بديع»[1].

ولذلك كان يتعرض إلى الألفاظ المستعملة، ويقوم أحيانًا بتوصيفها، ويحرص على طبيعة اختيار الشاعر للمعجم الشعري. فهو يلاحظ على **حسين سرحان** خصوصية المعجم الشعري لا لطبيعة بداوة كلماته التي ربطها بالبيئة التي عاش

---

(1) عبد الملك مرتاض، **بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991، ص6.

فيها، ولكن لكون «اللفظة الشعرية عنده ذات حركية واضحة، وقاموسها الشعري وفير، والجملة الشعرية عنده غير متكررة ... فحسين سرحان حريص على لغة لا يشوبها ابتذال، ففي وسعه أن يطل عليك بلغة قديمة اكتسبت حياة تالدة. . .إذ قرأ الشعر القديم وتذوقه وصار جزءًا من عقله وذاكرته»[1].

إن الحياة الجديدة التي تولد في قوالب معجمية قديمة، لها دلالة لا يعرف أهمّيتها إلا العارف بصناعة الشعر، وهي لا تتأتّى للمحلّل العادي الذي قد يقف عند مجموع المفردات القديمة في القصيدة، فيحكم على صاحبه بالتقليد والمحاكاة، في حين نجد الشاعر يعمد في اختياره الألفاظ القديمة إلى البنية «ونقصد هنا بالذات، كما يقول **عبد الملك مرتاض**، إلى البنية الخارجية التي تنصرف إلى الألفاظ والجمل، فيخلصها من المعاني والقيم، ويلبسها من البهاء والجمال ويضفي عليها من الظلال الشعرية ما يجعل المتلقي يشعر بأن هذه البنية كأنها لم يصطنعها أحد من قبله، فهي ابنة إبداعه وحده، فكأن البنية هي منح الشخصية الذاتية للدوال»[2].

ولذلك نرى الناقد بتتبع الآليات التي تتشكل بها الثنائيات في النص الشعري، كالتقابل بالضد سواء على مستوى اختيار الألفاظ أو إحكام المعنى الذي عادة ما يتوالد ويتناسل بعضه من بعض، من خلال هذه الآليات التي تحقق الثنائية في النص، ولقد بلغ شغفه بمتابعة الثنائيات وكيف تستوي في

(1) يراجع **شعراء جيل**، ص 25.

(2) **بنية الخطاب الشعري**، ص7.

النص في حركة متوازية بين الشكل والمحتوى، إلى الحد الذي جعله يتتبّع البنية الثنائية في كل مستويات الخطاب الشعري، على الرغم من أن القحطاني يأنف من الفصل بين اللفظ والمعنى مثلما دأب عليه النقّاد، فهو يتطرق إلى قصيدة **«الدودة الأخيرة» لحسين سرحان** وكيف تشكّلت بنيته على الثنائيات؛ ثنائية البيت وثنائية الدود وثنائية القافية والروي؛ لأن القصيدة تقع في أربعة وأربعين بيتًا وكل اثنين منهما ينتميان إلى قافية وروي، فهو تشكل بالثنائية وبدأ بالمجموع، من خلال البيت الأول، الذي بدأه بوصف ازدحام الدود على جثة وهي النتيجة أو الجملة الشّعرية الأساسية ليبدأ بسرد مسار هذا الازدحام من خلال الصراع بين دودتين وانتهى بالدودة التي تبغي البقاء[1].

ومن هنا، فإن الحديث عن طبيعة النظام المعجمي التراثي يرتبط بخلق بنية لغوية ودلالية، تختلف باختلاف الشعراء والنماذج الشّعرية المنتقاة، ولكن هناك قدرًا مشتركًا بين المبدعين الثلاثة، ويتمثل في مجموعة الظواهر الفنية المشتركة كالتكرار والتدوير والتضمين والموسقة. . . .الخ.

وهو في رصده لطبيعة البنية اللغوية، لا يرصد تحول الكلمات القديمة إلى لبوس آخر بفعل الحركية التي أعطاها الشاعر، بل يرصد لنا الآليات الفعلية التي تم بها التحويل وأهم هذه الآليات نظام الثنائيات في نصوص هؤلاء، التي تسفر عند كل شاعر عن الشخصية الذاتية للدوال المرتبطة بكل قصيدة.

إن الحديث عن الثنائية هو جوهر فهم القحطاني للبنية؛

---

(1) يراجع **شعراء جيل**، ص 42 ـ 45.

لذلك نراه يغوص في تحليل الثنائيات القابعة وراء كل لفظة ويقبض على البنى الخفية القائمة على الصراع والتضاد، في قصيدة **حسين سرحان** الموسومة «**رياح ثلاث**» ويتفقّد بنية القصيدة بتقسيمها إلى مقطوعات تخصّ الأولى الريح الأولى وهي المهلكة للحياة، والمقطع الثالث يخص الريح الثالثة المهلكة للروح. أما المقطوعة الأخرى، فهي ريح تجمع بين نقيضين أو ثنائيتين. ثم يشرح في تحليل الرياح المرتبطة بكل مقطع، فرأى أن المقطع الأول المتعلق بالرياح الحسية يحمل اضطرابًا وضجيجًا، ويلوّن النفس بألوان من الهزّات المقلقة. فالفضاء يلوذ بفضاء الأرض تركب آفاق السماء، والطير بلا وكر والنبات اخشوشن، وأما المقطع الثاني ويتمثل في ريح العقل فهناك مقابلة تقوم على الثنائيتين المنى والمنايا والذكاء والغباء والعقل والمهجة ... وهنا يضع الشاعر العقل في المواجهة بين المتضادين، وأما المقطع الثالث وهو ريح النفس، فيرصد من خلاله، هو الآخر طبيعة الصراع الذي يطال المنسم؛ حيث لاحظ الناقد تضاد الأفعال الماضية بعضها مع بعض، فلم تعد تدل على الثبات، بل على الحركة التي أدّت بدورها إلى تحوّلها إلى صيغة اسم الفاعل ليتخلّص الفعل الماضي من صيغته ويتحوّل إلى جدل بين فعل يمضي، وصيغة اسم فاعل تطل على الفعل، من ناحية، وتطل على الاسم، من ناحية أخرى، ثم يعطي لها تأويلًا طريفًا، وهو أن هذه الصيغة تقوم مقام السخرية من الأفعال الماضية[1].

(1) يراجع تحليل القحطاني للقصيدة ص 30 ـ 31 ـ 32.

لقد كان الناقد على وعي بالمنطق الذي يقوم عليه الشعر والرؤية الشعرية التي ليست سوى إدراك للنقيض. وإن المتأمل في تحليل القحطاني لهذه القصيدة، يدرك أن الانطلاق كان بنيويًا حيث قسم القصيدة إلى مقطوعات تشكل البنيات الصغرى للقصيدة.. إلا أنه تجاوز المنطق البنيوي المغلق، واستطاع أن يقف عند الدينامية التي تتفاعل من خلالها عناصر البنية، وتنتظم في إطار الثنائية التي تساهم في تنظيمها.

إن التحليل اللغوي عند الناقد لم يكن نابعًا من أفق مرجعي ثابت، كالذي عكف عليه شراح الشعر بالتعرض إلى مفردات الشاعر وشرحها لغويًا ووصفها نحويًا وصرفيًا، بل ارتبط بفهم جوهر النظرية النحوية العربية التي يرى أنها «نظرية تركيبية قائمة على فكرة الوظائف النحوية، وهذا فيما يعتقده مفهوم جديد للعامل، تدرس فيه الكلمة في التركيب... ولذا يصبح المدخل إلى دراسة النحو هو التركيز على تبيان فكرة الوظائف النحوية... وميزة هذا المدخل أنه مرتبط بقضية المعنى الذي هو لب ظاهرة اللغة»[1] ولعل هذا الوعي بالبعد الوظيفي، والنظر إلى النحو في وظيفته وليس في جانبه الشكلي الصرف، هو ما يفسّر ربطه البنية اللغوية بمختلف تجلياتها

---

(1) عبد المحسن القحطاني، أثر المجتمع والأسرة في الازدواج اللغوي بين الفصحى والعامية، بحث ضمن ندوة **ظاهرة الضعف اللغوي في المرحلة الجامعية** 17/ 19/ 10/ 1995 بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية في الرياض، نشر الإدارة العامة للثقافة والنشر بالجامعة، المملكة العربية السعودية 1997 ص94/ 95.

الصوتية والصرفية والإيقاعية بالوظائف الدلالية لوحداتها في التركيب الشعري. ولعله هو ما يميز تحليلاته؛ حيث إنه جمع بين الجانب اللغوي والجانب الدلالي وإذا كان من عادة النقّاد، قديما وحديثًا، أن يتحدثوا عن الجانب الإيقاعي، فيصنفوا تفعيلاته، ويتعرضوا إلى ضروراته، فإن ناقدنا، في كل مرة يتحدّث فيها عن التدوير، وهو الظاهرة الإيقاعية التي يتم بفعلها الربط بين شطرين أو بيتين، نجده، يربط بينه وبين التضمين الذي هو استمرار تشكّل المعنى في القصيدة، وهو كما عرفه القدامى «أن يبنى بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده يكون مقتضيًا له، أو هو أن يكون الفصل الأول مفتقرًا إلى الفصل الثاني والبيت الأول محتاجًا إلى الأخير أو هو أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، كقول الشاعر:

كأن القلب ليلة قيل يغدى
بليلى العامرية أو يراح
قطاة غزها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح[1]

فإذا كان التدوير استراتيجية شكلية، فالتضمين استراتيجية دلالية، ولكنها غير منفصلة عن التدوير، فأحيانًا يكون بمثابة إعلان تدفّق المعنى؛ ولذلك قال بأن الشاعر إذا لم يسعفه التدوير، يلجأ إلى التضمين، وهو في الحقيقة ظاهرة مرتبطة

(1) أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مكتبة لبنان ناشرون بيروت 2007 ص371.

بمنطق الشعر نفسه، فالمعنى، في الحقيقة، لا يكتمل إلا عند انتهاء القصيدة، فكل بيت له علاقة بما سبق، وهناك نوع من التوالد القائم على السؤال والجواب ولا تكتمل القصيدة إلى بانتهاء السؤال. هناك، إذن، حالة نفسية أشار إليها الناقد هي التي تتحكم في مسألتي التدوير والتضمين؛ لأنها مرتبطة بتدفق الحالة النفسية التي قد تتجسّد أحيانًا من خلال التدوير، وهو تجلّ جمالي، وقد تستمر من خلال التضمين الذي هو تجلّ معنوي لا يبرز إيقاعيًا أو بنيويًا، ولقد أضاف الناقد الجانب الفلسفي التأملي حين ربط وجود التدوير به. والحقيقة أننا أحسسنا أن الناقد، وهو يتحدث عن شعرائه، وعن الجانب التأملي عندهم، كان يستحضر قصيدة المعري «**غير مجد في ملتي واعتقادي**» لأن القصيدة التأملية الفلسفية لا تنصّب التدوير شكلًا مميزًا لها في كل الأحوال.

إن الربط بين التدوير والتضمين في اعتقادنا، وهو الأمر الذي لم نجده عند نقّاد آخرين، على الرغم من أن التدوير، مثلًا، كان له نصيب الأسد في التحليل البنيوي والإيقاعي عند نقّاد الشعر المعاصر خصوصًا، يبيّن أن حرص الناقد على الجمع بينهما ليس إلا دليلًا على هدم الفصل بين المبنى والمعنى، وقد أعلن ذلك في مواضع مختلفة من دراساته، ثم إنه يقتفي آثار أصحاب النقد النفسي الذين يركزون على الوحدة النفسية والشّعورية، وهو في كل الأحوال جزء من فهم الناقد لما يجب أن يكون عليه الشعر، وهو الشاعر، الذي يدرك أن المستوى الدلالي، في الحقيقة، هو حجر الزاوية، والفعالية

التي تتحكّم في الجانب البنيوي للنص الشعري؛ ولذلك، فأيّ استقلالية في النظر إلى الجانب التقني كإقامة الوزن أو اختيار المفردات على حساب المحتوى أو المعنى، لا يعبّر عن وعي حقيقي بفهم الشعر، وهي النتيجة المبدئية التي يضعنا أمامها القحطاني حين يتحدّث عن التدوير في علاقته بالتضمين، وحين يتم التحوّل إلى التضمين حين لا يسعف التدوير. ما يعبر عن أن القصيدة هي نظام من التحويلات؛ حيث أن كلًا من التدوير والتضمين يعملان على تمطيط مكوّنات الجملة الشعرية المولّدة إلى صيغة أشكال أكثر تشابكًا، ويتكون هذا التمطيط، «في أبسط وجوهه من متتاليات تكرارية ينبثق عنها الإيقاع في تواقت وتزامن مع الدلالة، وهو تكرار إشاري في حد ذاته لأنه يرمز إلى انفعال معين أو إحساس محدد؛ إنه أيقونة لحركة القصيدة وتقدمها نحو نهاية ما»[1]. ولقد عبر القحطاني عن هذه الفكرة، حين رأى، «أن الاعتقاد عند **حسين عرب** بأن التدوير في القصيدة لم يش بإنهاء الفكرة، أخذ يطلبها في الأبيات اللاحقة، ولم يكتف بنظام السطر ووحدة البيت، لأنه أمام فكرة تشغله»[2].

إن اعتماد التضمين هو سعي لإتمام الفكرة التي ينفي من خلالها الناقد الفكرة التقليدية عن وحدة البيت أو استقلالية الشطر، ليوقفنا على حقيقة أن نهاية الشطر أو خاتمة العجز،

---

(1) إدريس بلمليح ص86 نقلًا عن Riffaterre, Sémiotique de la Poésiep 69 .

(2) شعراء جيل، ص117.

لا يمكن أن تقف أمام تدفّق المعنى، والتضمين كما يرى ميزة **«تجعل المتلقي يلاحق النص، ويطارد اكتمال الفكرة...فجاء التضمين عند عبيد مدني في القصائد التي تتعلق بموقف روحاني يجعله مشدودًا للقادم من القول، لا المنجز منه»**(1).

نلاحظ في هذا النص كما في غيره من تعليقات القحطاني إدماج المتلقي في صميم العملية الإبداعية حيث إن الدلالة المتلقاة تنسجم مع طريقة إنتاجها، فما يرغب فيه الشاعر أثناء عملية إنتاج النص وما تفرضه الفكرة أو المعنى عليه هو نفسه الأثر الذي يحسّه المتلقي أثناء تلقيه الرسالة الشعرية، وبهذا المعنى، فالشاعر في أثناء إبداعه، يستحضر الذات المتلقية التي ليست عنصرًا سلبيًا في عملية التواصل الشعري بل تقتضي تفاعلًا داخليًا؛ لأنه تفاعل سبق وأن أقامه الشاعر «وفق تصور تخيّلي لقارئ أو مستمع مفترض يحضر في النص باعتباره ذا أفعال إرجاعية متأثرة وناقدة ومقوّمة. ومن هنا تنبع العناية التي يوليها المبدع لإنتاجه قبل إخراجه إلى جمهوره، الذي يتفاعل معه على أساس أن الأنا الثانية التي يجرّدها من ذاته فيتواصل معها، هي أنا جماعية تمثل هذا الجمهور، وتعكسه في الرسالة بشكل ضمني أو صريح»(2)

ج ـ تفاعل القحطاني مع النصوص: لا شك أن القحطاني وهو الدارس والباحث في الظاهرة الشعرية في هذه

---

(1) **شعراء جيل**، ص 191 ـ 192.

(2) **إدريس بلمليح**، ص276.

النماذج الثلاثة التي جعلها ممثلة لجيل بأكمله، يرى نفسه قارئًا ينتمي إلى مرحلة زمنية معيّنة لنصوص كتبت كذلك في مرحلة زمنية معيّنة. ويدرك أن هذه النصوص تتميز بوجود تاريخي ممتد إليه عبر مجموعة من التلقيات التي تنوعت بحسب الفترة التاريخية والمناهج التي تعامل بها أصحابها مع نصوص هؤلاء. معنى ذلك أنه يدرك بأنه جزء من مجموعة تلقيات وتقويمات ودراسات مختلفة، لذلك نجده يستحضر في دراساته قراء آخرين تفاعلوا مع هذه النصوص، على الرغم من أنه لم يكن هدفه الوقوف عند سلسلة التلقيات المرتبطة بهذه النصوص؛ لأنه لم يموضع نفسه ضمن نقد النقد، إلا أنه بإشاراته إلى من قرأوا هؤلاء، يكون قد أدرك أن التفاعل الذي أراد أن يقيمه مع هؤلاء الشعراء، هو جزء من تبيان الأهمّية التاريخية لهؤلاء التي تبرّر اتخاذه لهم نماذج ممثّلة.

يتعرض الناقد للدراسات الأدبية والنقدية حول **حسين سرحان**، ويشير إلى أكثرها إحاطة تلك الدراسة الأكاديمية التي تقدم بها **عبد الله صالح المحسن**، لكنه عقب على ذلك بكون بعض شعر الشاعر ما زال يحتاج إلى قراءات تفصح عن جوانب أخرى من نصه الشعري، وقد رأى أن يدرس جوانب من لغته الشعرية، وموسقة الشعر، فهو كمتلق يتخيّل دوره متواصلًا بطريقة تختلف عمن سبق في فهم الجانب اللغوي والموسيقي، وهو يهدف بملاحظته هذه، إلى الإعلان عن قصد تأمل مغاير في نصوص **سرحان**، ويوطّن نفسه **قارئًا خبيرًا** lecteur inform بمفهوم **إيزر**.

إن اللغة الشعرية والموسيقى هي بمثابة السَّنن الأوّلي

المسلّم به في الشعر من كونه طريقة مغايرة في تشكيل اللغة وإقامة الإيقاع، وهي من الثوابت في قوانين النص الشعري، التي يعتبر الدخول منها طريقًا لإنتاج القراءة الجديدة التي تعكس علاقة المتلقي في تفاعله مع نصوص سرحان، ما يعني أنه لا يعلن طبيعة بنية النظام الذي سينتجه؛ وأن إمكانية التأويل تظل قائمة عند الناقد، وربما هذا ما قصده بطريقة قد تختلف عمن سبقوه.

إن إيمان **القحطاني** بأن بعض شعر الشعراء مازال يحتاج إلى قراءات أخرى، قد تفصح عن جوانب أخرى، يعني أن تلقي النص ممتد في الماضي والحاضر والمستقبل، ومعنى هذا أن «النص لا يرتبط بصاحبه أو الجمهور الأول الذي توجّه إليه هذا النص فقط، كما لا يرتبط كذلك بعملية القراءة على أساس أنها حدث يسعى عبره المتلقي إلى بناء فهمه للنص أو التعبير عن الوقع الجمالي الذي أحدثه فيه؛ وإنما له علاقة بذلك وبما يمكن أن نسمّيه تاريخ القراءة أو التلقي»[1]

في حديثه عن **حسين عرب**، يستعرض الناقد آراء النقّاد الذين تعرضوا له بالدراسة، وبإيجاز يقدم انتقادات مبطّنة عن طبيعة هذه القراءات؛ حيث تبدو أنها لا تعبر عن طاقات إيجابية ومنتجة لتاريخ تلقي **حسين عرب**، فتأخّر الدراسات عنه بستين عامًا، يوحي بوجود خلل في جهاز التلقي العام للقارئ السعودي، أقله، الذي لم يتفاعل مع نصوص الشاعر، ما يعني أن المتلقي لم يستثمر طاقاته في صنع وتطوير تاريخ الأدب

(1) بلمليح، ص285.

السعودي ونقده بالطريقة السليمة، ذلك أن «تاريخية العمل الأدبي لا تكمن فقط في وظيفته التمثيلية أو التعبيرية، ولكن في طبيعة الأثر الذي تنتجه وتتركه عبر التاريخ، فحياة العمل الأدبي لا تتعلق بوجوده الخاص، ولكن بالتفاعل الذي يحدثه مع قراء سابقين نتيجة فهمهم وإعادة إنتاجهم الفعالة التي تجعل العلاقة التاريخية مستمرة بين عمليتي الإنتاج والتلقي، إن الأدب لا يمكن أن يندرج ضمن حركة التاريخ إلا من خلال تعاقب التفاعل بين النتاج والتلقي»[1].

وبهذه الملاحظة التي تعبّر عن وجهة نظر في علاقة النص بالقراء يصف طبيعة القراءات المتأخرة بأنها عبارة عن إشارات تومئ بحكم عام أو صفة ملحوظة في شعره[2]. ومن طبيعة الحكم العام أنه لا يعكس تفاعلًا جادًا مع النص، كما أن الصفة الملحوظة، توحي بالجزئية المرتبطة بعملية التلقي، وتخرج ملاحظات من قبيل أنه من الشعراء الذين «**لا يفخر الحجاز بهم ويتيه؛ بل كل بلد عربي**» أو أنه «**صاحب الحظ الكيمياوي العجيب**» نظرًا إلى الجوائز التي حصل عليها، أو أنه من «**المحافظين الذين يجددون ببطء**» أو أنه «**من أصحاب المعاني**» وغيرها من الأحكام التي نقلها الناقد عمن تعرض إليه من النقّاد والتي توحي بنوع من التلقي السلبي الذي يتوجّه إلى الشاعر، وليس إلى التفاعل مع نصوصه، ثم إن الأحكام التي تكرس موقفًا من الشاعر أو تجعله يتفرد بخاصية

(1) Hans Robert JAUSS, **Pour une esthétique de la réception** - p.39.

(2) **شعراء جيل**، ص75.

معينة، تنكر عليه أن يكون جزءًا من علاقة مركّبة وضمن شبكة واحدة تلتقي فيها مجموعة من الأعمال الأدبية التي تجسد مجتمعة وضعًا تاريخيًا لعملية الإنتاج والتلقي. ولعله الهاجس الضمني الذي جعل الناقد يجمع بين هؤلاء الثلاثة الذين ينتمون إلى إطار تاريخي، جعل منهم ممثلين لجيل بأكمله، مثلما يعكس ذلك عنوان الكتاب «**شعراء جيل**».

إن التفاعل الذي حصّله الناقد من علاقته بنصوص هؤلاء، يدل، من جهة، على أن الفاعلية الشعرية لهؤلاء الشعراء قد مارست إثارة معيّنة، استجيب لها بردود فعل، وصفها في مقدمة كتابه بقوله: إن القارئ «يلمس من هذه الدراسات، أنها تلهث لكي تحقق له خبرًا وإنجازًا ومفاجأة وحدثًا، قد يكون مكتملًا، وقد يكون مشعًّا، بل يحتاج إلى إضافة»[1] ومن جهة أخرى، ودائمًا من خلال ما قاله أيضًا، يبرز لنا وعيه بأن أي تفاعل مع النص، وأي فهم يقدّمه القارئ له، لا بد أن يكون محلّ إضافة وإغناء من قارئ إلى آخر ومن جيل إلى جيل، وفي ذلك يلتقي الناقد مع أصحاب جمالية التلقي الذين يرون أن الأهمّية الأدبية والتاريخية للنصوص الأدبية تكمن في تاريخ تلقيه، ومكانته من سلسلة التلقيات عبر التاريخ[2].

د ـ **التأويل الإرجاعي:** هي كل قراءة حسب جمالية التلقي يسعى صاحبها إلى الفهم والتأويل، وعبد المحسن القحطاني انطلق من تأثير أفق انتظار مسبق يرتبط بتجربته الشعرية وهو

(1) **شعراء جيل**، ص9.

(2) **Pour une esthétique de la réception**; p 33 - 40.

الشاعر الذي يكتب عن الشعر، ويفهم طبيعة الشعر العربي وخصوصياته، ويدرك أيضًا آثار الشعر العربي القديم في هؤلاء الشعراء، بدءًا باشتراكهم في المعجم، ثم الطابع التأملي الفلسفي عند البعض منهم. وعلى الرغم من ذلك، فإن ما تحدثه هذه المعطيات من احتمال وضوح شعر هؤلاء الشعراء وارد، لكونه أصبح مندمجًا ضمن أفق انتظاره بحكم هذه العلاقة بالتراث الشعري، إلا أن تأويلات الناقد لهذه الأشعار توحي بأن فيها ما يتجاوز أفق الانتظار هذا، لتبدو لنا أشعار هؤلاء مثلما حلّلها وأوّلها قابلة للتأويل وباعثة للدهشة التي اكتشف لذتها في رمزية ونزعة تأملية وفي دلالات السخرية وتوالد المعنى، ولذلك كان على الناقد أن يتتبع مبرّرات لذته تلك من خلال ما يسمى بالتأويل الإرجاعي حيث تدرّج في تحليله للقصائد من العنوان إلى آخر القصيدة، كلما اقتضى الأمر ذلك، لكي يتم إدراك الدلالة الكلية للنص، أو ما سمّاه هو برمزية القصيدة، ولذلك نراه يعطي أهمّية كبيرة للعناوين باعتبارها العتبة الأولى التي تمكّن من فهم بقية أجزاء القصيدة.

يعتبر الاهتمام بمسألة العتبات النصية، ملمحًا خاصًا من ملامح النقد البنيوي والسيميائي الحديث، فمنذ أن كتب **جيرار جنيت** عن وظائف العتبات النصية، نجد النقّاد ومحللي الخطاب يضعون العناوين والتقديمات وصورة الغلاف ضمن أولى اهتماماتهم، **وعبد المحسن القحطاني**، وإن سلمنا، أنه لا يستند إلى أي منهج، كما صرّح بذلك، إلا أنه تفطن إلى أهمّية العنوان وعلاقته بالبنية النصية فهو يركز على وظيفته الدلالية والبنيوية، وهو في تعرّضه لعناوين **حسين سرحان**

يقوم بعملية تأويلية أبرز من خلالها علاقة العنوان بمضمون الديوان والقصائد، ويؤكد مرةً أخرى مع الشاعر **حسين عرب** أهمّية العنوان وعلاقته بالنص لينتهي إلى النتيجة التي أقرّها من البداية، وهي أن العنوان هو آخر ما يكتب؛ لأنه اختيار خارج عن نسيج النص، وإن كان يرتبط به ارتباطا دلاليًا، وقد يدفع هذا الارتباط الحميم بالشاعر إلى اختيار كلمة أو كلمتين من النص ليشكّل بهما عنوان القصيدة.

فهو في تفاعله مع قصائد **حسين سرحان**، وفي حديثه عن عناوين دواوينه الثلاثة: **«أجنحة بلا ريش» «الطائر الغريب» «الصوت والصدى»** لاحظ أن الطرف الثاني من هذه الثنائية في هذه العناوين مفقود أو شبه مفقود، فالجناح بلا ريش والطائر غريب والصوت ضاع فبقي صداه، وقد ظل الشاعر في ديوانيه الأولين يأمل أن ينبت للجناح ريش، وأن يجد الطائر من الألفة والأنس ما يبعد الوحشة عنه ويبدد غربته، فإذا به «تبخّرت آماله وتحطّمت أحلامه، تكون آخر أنفاسه الشعرية صوتًا يؤول إلى صدى لا يلحق بنهاية»[1].

إن إدراك العلاقات بين دلالة العنوان ونصوص الديوان، وكيف يكون العنوان هو نقطة الانطلاق للفهم وتأويل الدلالة، يعني أن هناك بؤرة للتأويل لم ينتبه إليها النقّاد من قبله، مثلما يوحي به كلامه عن النقّاد الذين تعرضوا لشعر هؤلاء الثلاثة، ولذلك فهو يعيد بناء أفق انتظار القراء الذين سبقوه ويدعو إلى فهم لغة نصوص **سرحان** فهما جديدًا في ضوء شخصية الشاعر

---

(1) **شعراء جيل**، ص17.

«الذي يمثل صورة صادقة لجرأة المفكر وحرية الأديب»[1] وأثر البيئة البدوية التي أخذ منها وضوحها وطبيعتها ما جعل بعض القراء يحكمون على لغته بالغرابة أو البداوة، فيعتقد أن في ذلك حكمًا لا يخلو من مبالغة وإسراف؛ لأن تناول **سرحان** لألفاظ بدوية مرتبطة بما سمعه من أفواه قومه وما قرأه، وهي كلمات هجرت في المدينة ومازالت تستعمل في البادية»[2]. يعني أن نصه يتوفّر على فعالية دلالية كامنة في معجمه، تولّد وقعًا جماليًا إذا ما تم إدراك السّياقات التي تمت فيها قراءة النص أو إمكانية استحضارها، وذلك ما قام به **القحطاني**، فأعاد بناء سياق النص ليؤول نصوص سرحان من خلال معجمه والملمح الدال من شخصيته.

إن اهتمام الناقد بالعناوين باعتبارها وحدات لغوية ودلالية، يعتبر جزءًا من استراتيجيته في التفاعل مع النصوص التي درسها، وإيمانه بأن النص هو نسق من العناصر التي تقيم علاقات فيما بينها، وتقوم على التحوّل والتنظيم الذاتي الذي يضمن لها انسجامها الدلالي؛ لذلك نراه يركز على تمركز العناوين حول حقل دلالي واحد فيتتبع التناسل الذي يحدث من خلالها مثلما جاء في قوله عن شعر حسين عرب الذي تصب عناوين قصائده في «حقل دلالي واحد، فالنفس مغتربة (النفس المغتربة) والاغتراب ساق إلى جموحها (جموح النفس) والجموح أفضى إلى (لهيب النفس) واليأس يفضي إلى

(1) **شعراء جيل**، ص18.

(2) المصدر نفسه، ص20 ـ 21.

(ثورة اليأس) وللقلب أكثر من عنوان شعري: (آلام القلب) والقلب المحزون وقلب في الروض»[1].

لقد سعى النقد المعاصر إلى رصد الوظائف التي تؤديها عناوين النصوص بين وظيفة إحالية أو إغرائية وغيرهما مما عرض له **جيرار جنيت** في كتابه «**عتبات**» وتداولتها كتب النقد بعده، والقحطاني منذ البداية يعطي أهمية كبيرة للعناوين ليس باعتبارها عتبات النصوص التي ندخل منها إليها فحسب، ولكن باعتبارها نداءات للتأويل تحرض على القراءة لما تفضي إليه تلك العناوين من معنى أحادي أو تركيبي أو رمز[2]. ولعل في إشارته الثلاثية هذه ما يوحي بأن المعنى يكون فكرة واحدة في البداية لكن ما تلبث أن تتكوثر وتتراكب إلى معانٍ أخرى تتلاحق بفعل القراءة لتنتهي بعد سيرورة من التأويل إلى رمز يكتشف دلالته المتلقّي ويلتقي فيه مع مقصدية الشاعر، فمن حيثما نظرنا إلى النص نجد معنى، فالنص له عدة أوجه، فهو كالبحيرة التي تصب فيها عده انهار، وما على القارئ إلا الغوص داخله.

إنه يبحث عما من شأنه أن يحقق التجانس والانسجام بين النصوص، وذلك من خلال الإشارة إلى ما يمكن أن يسمى «الحدث النفسي للمعنى»؛ حيث تتلاحم الأجواء ويتناسل بعضها من بعض لاستجلائه، ولذلك نراه يحاول أن يربط العناوين التي هي جزء من النص بالنصّ ككلّ أو الديوان،

---

(1) **شعراء جيل**، ص84.

(2) يراجع: م.ن، ص 103.

ويجعل منها وسيلة من وسائل البحث عما سمّاه الحقل الدلالي الواحد، أو ما يمكن أن نسمّيه بالانسجام الذي هو ظاهرة يقيمها المتلقي بواسطة عملية التأويل بعد معاينة مظاهر الاتساق النصي اللغوية والدلالية في النصوص. وهو بهذا المعنى، واستنادًا إلى فرضية التأويل التي أشرنا إليها، يقوم بقراءتين للنص، «الأولى قراءة أو عملية الفهم وهي وصف العلاقات المكونة الأساسية لبنية دلالية، أي توضيح هذه البنية البسيطة نسبيًا، أما القراءة الثانية فهي قراءة «التأويل» وهي إدماج هذه البنية الدلالية المكتشفة في القراءة الأولى «قراءة الفهم» إدماجها في بنية أوسع منها، بحيث تكون الأولى جزءًا من مقومات الثانية»[1] هذا مع ملاحظة عدم الاسترسال في هذه الطريقة نظرًا إلى أن الناقد كان محكومًا بتبيان الخصائص العامة في حين يقتضي الاسترسال الاعتماد على نموذج وتحليله بأكمله.

غير أن ما يمكن ملاحظته من هذه الطريقة هو أنها تمكن القارئ من استكشاف المضمر الذي يتحكم في ما يصرّح به تحليل القحطاني، وأن تأويلاته وإن ارتبطت بالجانب اللّغوي فإنها تطلّ على المعاني الخفية والرؤية الرّمزية التي تقبع خلف النّصوص دون الاستناد إلى مقولات مخصوصة، وإنما باعتماده على ما يظهره النّص له، فيتفاعل معه على أساس معطياته اللغوية أو الإيقاعية أو الإخبارية وأحيانًا استنادًا إلى معطيات ترتبط بشخصية الشاعر أو بتاريخ اللغة العربية.

ولقد ساعده الإحصاء على الإلمام بالظاهرة النصية

(1) **أنطولوجيا اللغة**، ص 125.

وتأويلها، مثلما هو الأمر في تحليله لإحدى قصائد **حسين عرب**، مثلًا، وبعد معاينة الثنائيات التي تلاحق النصّ، وهي الظاهرة الأثيرة التي ولع بها القحطاني ولعًا كبيرًا، حتى يخيّل إلى القارئ أنه بنيوي من الطراز الأول، وإن كان هذا الولع، مثلما أشرنا إلى ذلك من قبل، مرتبطًا بفهمه لطبيعة الشعر وهويّته القائمة على السؤال؛ فهو في اعتقاده بنية حوارية تقوم على الجدل حول مستويات النص الصوتية والصرفية والدلالية. ففي معاينته لنص عرب عن أبي العلاء المعري يقول: «فالنص يتكون من واحد وثلاثين بيتًا، حوى ثمانية عشر استفهامًا **(أليلك نور أم نهارك مظلم)/ وشكواك داء أم هوى وتوهّم - أفي محبسيك السر/ وفي أصغريك)** وبقية أبيات النص مبدوءة بفعل ماض(تخالف، أفاض، شقيت، عزفت، حاربت، أصاب، ضرمت، ودارت، وشرطية (لئن كانت) وفعل أمر(تحدث - تحدث وسلسل) وفعل مضارع. وجملة اسمية. (إذا امرؤا) وفعل الأمر هنا، بدا قاطعًا كل الشكوك وكاسرًا حدة الجدل القائم حتى في تكراريته... وهذه الأساليب المختلفة جعلت النص يتموّج في تراكيبه... فكأن لغة النص في ثنائيتها وتزاحمها في التراكيب واختلافها فيه، تنبئ عن الحالة التي يتصف بها أبو العلاء»[1].

إذا نظرنا في هذا التحليل ندرك الأهمّية التي أعطاها الناقد إلى أنماط الصيغ الصرفية التي تؤثث القصيدة في علاقتها بحالة أبي العلاء، الأمر الذي يعني أن جهاز تلقي

---

(1) **شعراء جيل**، ص100.

الناقد الدلالي مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالجانب اللغوي والتركيبي ليبين من خلال ذلك أن ما سمّاه التموج في التراكيب الذي أراده الشاعر، سينتج، بالضّرورة، رد فعل تأويليًا يجعل المتلقي يستحضر الحالة النفسية لأبي العلاء المعري، وهو نوع من التأويل الإرجاعي الذي يفرض استحضار المعرفة القبلية حول أبي العلاء، التي ظلت تلازم تأويل أي خطاب عنه عبر العصور، وفي الوقت نفسه تؤكد البعد التفاعلي الذي يجعل الشعر بنية تحاورية بين مختلف الوحدات المشكلة للنص الشعري، من جهة، وبين المستوى البنيوي والمستوى الدلالي للنص، من جهة أخرى.

إن التأويل الذي اعتمده الناقد، والذي يقوم في أغلبه على رصد الآليات اللغوية والمعجمية والصرفية والتركيبية التي تنبني عليها القصائد المدروسة، هو جزء من اعتقاد الناقد، أن تحليل الشعر، لا يمكن أن ينفصل عن الشّروط التاريخية التي تكوّن نظامه اللغوي، فالتفاعل، في الأساس، ينطلق من التفاعل مع نظامه الإشاري، باعتباره المعبر الأول لتبرير دهشة التلقي عنده، وتفاعله مع النص من خلال ربطه الوحدات اللغوية مع ما يماثلها من حالات نفسية، وهو سعي إلى استيعاب الصورة التي أنتجها الشاعر عن المعري الواقعي.

على الرغم من تصريح الناقد في مواضع كثيرة من كتابه أنه يهدف إلى دراسة نصية تستنطق الجانب اللغوي والإيقاعي ومظاهره المختلفة، إلا أنه بدا متحمّسًا لشعر القضية وموقف الشاعر من الحياة والسياق الاجتماعي والثقافي للنصوص، ما يعني أنه لا يحدّد تلقيه في زاوية نظر ثابتة، بل يضمن له نوعًا

من الحركية التي تجعله يرتبط بالنص وخارجه في الوقت نفسه، ولعل أهم جانب من زاوية النظر هذه هو تأكيده على الالتزام بقضايا الأمة العربية التي اكتشفها في شعر أحدهم، فالشعر ليس مجرد تشكيل لغوي، بل هو حامل لمضمون فكري واجتماعي معيّن، تعلق عند الشعراء المدروسين بفكرة الهوية والالتزام بقضايا الأمة، وهي رؤية تناقض توجه بعض الحداثيين الذين يفصلون بين الشّعر والواقع، وعند بعض الإيديولوجيين الذين يحمّلون الشاعر مسؤولية التعبير عن الواقع والمجتمع، دون أي اعتبار للبناء الفنّي. فيصبح الشعر عنده نصًا جميلًا يعبر عن هويّة أمة، وهو ما أشرنا إليه سابقًا في فهمه لهوية الشعر وعلاقته باللغة.

إن هذه الدراسات التي يدرك الناقد أنها غير مكتملة، تكشف عن ملامح واعية بصناعة الشعر ومنطقه وتأويله، وما انخراطه في أسئلة الشعر الجوهرية دون اتّباع لأي مدرسة أو منهج إلا دليل على أن أفكاره تلتقي مع أفكار كثير من المنظرين والنقّاد المعاصرين، وهي ما ربطناه بالمضمر في دراساته التي كان بديهيًا أن تخلو من مصطلحات المناهج النقدية المعاصرة، وهو في الوقت نفسه يرفض مقاييس تقليدية تصف النص بالجزالة، والفخامة، والرقّة وسلاسة الأسلوب، ونصاعة البيان واللفظ والمعنى لأنها لغة واصفة مستهلكة لكثرة تداولها وأصبحت كأنها صالحة لأن توصف بها جميع النصوص[1].

إنه، وهو ويدرك أن الشعر تشكيل خاص باللغة، يدرك،

---

(1) يراجع **شعراء جيل**، ص131.

أيضًا، أن هناك خيطًا بين اللغة والكينونة الحضارية للعربي المسلم، ومن ثمة، فهو يجعلنا نراه سليل مدرسة التأصيل العربية؛ حيث يبدو من خلال قراءته الشعرية، متشبّعًا بسنن قراءة علماء العربية، من جهة، ومدرسة النقد الجديد، من جهة أخرى كما ذكرنا سالفًا. وهي قراءة أعلن أنها لا تستوعب معطيات النص الشّعري كلها لكنها استطاعت أن تلج إلى أكثر القيم الشّعرية القادرة على إحداث التفاعل الإيجابي. وهو ما عبر عنه بإشغال المتلقي بالنص ودعوته أن يعيش معه، حتى إذا كتب عنه شيئًا، يكون قد قدم حكيًا عن النص وليس عن صاحبه، وتلك هي إغراءات النص الذي جعل منه القحطاني هدفه في التحليل والتأويل وتتبع تشكّلات المعنى فيه، ولا شك أن النصوص التي اختارها نماذج في كتاب **شعراء جيل** كان الحديث عنها مبطنًا بأسئلة نظرية أشرنا إلى بعضها مما اعتبرناه مضمرًا في نقده، واستندنا إلى ما صرّح به الناقد من أن تعامله مع هذه النصوص سيكون تعاملًا يرتفع بها عن المناهج والقراءات التي قد يعتدي بعضها على بعض، فينصب الاهتمام على رصد آليات الاعتداء ويتم تجاهل النص الذي يحكي لكل قارئ حكاية خاصة.

هذا الوعي هو الذي وجه الناقد إلى إعادة قراءة نصوص السّيرة الأدبية أو أدب الرحلة إلى الأماكن المقدسة، ورأى أنه يختلف عن أدب الرحلات العام، حيث ينطلق من فرضية تجعل الكاتب يتنازل للمكان في رحلته ليتحدث عن نفسه، فاختار رحلة شكيب **«الارتسامات اللطاف»** إلى الحجاز ليثبت من خلالها كما قال في مقدمة دراسته: «أن المكان الروحي

يصنع نصه؛ لأن صاحبه تضاءل أمام المكان أو تلاحم معه، أو تمازج به، فلا يجد لنفسه وجودًا، أو كينونة آنية وهو مع هذا المكان»[1].

لقد بدا القحطاني ناقدًا في عرضه للشعراء الذين جعلهم ممثلين لجيل بأكمله، حيث صرح بطريقة تعامله مع نصوص هؤلاء، غير أن هناك جانبًا مضمرًا رصدنا بعض ملامحه سواء من خلال طريقة تحليله أو من خلال التعبير عن رؤيته والأفكار النظرية التي يستند إليها، هذا الجانب المضمر وجدناه صريحًا في مساهمته المبكرة في نقد النقد، وذلك من خلال بحثه الذي نشره سنة 1995 في مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، حيث يؤكد ضرورة أن يوجه النقد للنص ذاته لأنه لا يتعاند مع النقد، وإنما يعضده ويسانده[2].

إن تعدّد فهم الشعر أدّى إلى صراعات تجاوزت الاختلاف في فهم انفتاح المعنى وتعدّده إلى الصراع الشخصي، ولعل رؤيته للشعر التي وضّحنا بعض معالمها آنفًا، وفهمه لما يجب أن يكون عليه نقد النص بالإصغاء إليه والعيش في أكنافه هو ما جعله يخصّص بحثًا مستقلًا عن المعارك الأدبية[3] وبمراجعته

(1) عبد المحسن القحطاني، الارتسامات، حكاية نص، **مجلة جذور**، ج20 مج9 حزيران/يونيو 2005 نادي جدة الأدبي ص 277.

(2) يراجع، **مرصاد الفلالي وإنجاز النقد المبكر**، ص257.

(3) يراجع بحثه «المصطلح الاستعلائي - قراءة في مفاهيم السجال النقدي»، **مجلة علامات**، ج44. م11، ربيع الآخر، نادي جدة الأدبي حزيران/يونيو 2002.

تاريخ هذه المعارك في العصر الحديث ينتهي إلى صوغ القانون الأخلاقي الذي ينبغي أن يتم في إطاره الخطاب النقدي، وهذا القانون هو جزء من القواعد التعاملية التي تؤطّر كل عملية تخاطب بين الناس، ويشكل الحوار المنهج الأمثل لإنشاء معرفة مشتركة في نقد الأدب وليس في نقد الأشخاص.

وكما أن لتلقي الشعر أشكالًا مختلفة ومناهج مختلفة، فإن مقاربتنا لنقد عبد المحسن القحطاني واحد من الأشكال التي يكون عليها نقد النقد، إن صح ما قمنا به باعتباره نقدًا لتلقي الرجل للشعر، وكما كان لازمًا أن نأخذ أحكامه ومنهجيته في تحليل النصوص على قدر شكلها، فلا يوجد شكل مكتمل للنقد ولا لنقده. إنما أردنا أن نبين نموذجًا نقديًا يجعل من النص الأصل الذي تبدأ به آراؤنا وتحليلاتنا النقدية، وقد يتعدى إلى أن ينزل بالنص إلى صاحبه أو يرتفع به إلى سياقه الخارجي التاريخي والثقافي، وكل ذلك يؤكد لنا أن الفعل النقدي يجد حريته في ممارستنا المباشرة مع النص أكثر مما يجدها في الاتكاء على آليات مستوحاة من نماذج نصية أخرى، قد تلتقي معها، في حالات، وتختلف، في أحايين كثيرة، باعتبار النص نسيج وحده، ومن ثمة يكون التعامل مع النص في كلا الحالين حجة على صحّة المسعى.

فلا عجب إذن أن نجد القحطاني، وبعد تفحّص آليات التطبيق أو ما سمّاه هو بالتحليل النصي، يلتقي فيما صرح به أو أضمره كلامه، مع كثير من الآراء والمفاهيم النقدية المعاصرة، لكنه فضّل أن يخرج عن وصاية يفرضها الانبهار بكثرة المفاهيم والمصطلحات الغربية باختلاف مشاربها، لأن

ذلك يورّث الاتباع والتقليد الآلي واستنساخ الأصل الآخر.

في الأخير، لا بد أن نعترف بأن معاينتنا لنقد القحطاني قد غلب عليها التركيز على الجانب المضمر من خطاب الرجل، ولم يكن ذلك ناتجًا من تعسف في التأويل ولا إسقاطا لمفاهيم غيره على نقده، ولكننا بصرنا بإشارات وأقوال صريحة وإن جاءت مبتسرة إلا أنها تعكس رؤية شمولية لطبيعة النص الشعري عنده وفهمه لوظيفة الشعر وأدواته التعبيرية.

وإذا كان لا يصح تقويم خطاب ما لم يقع التسليم بأن أفكاره هي نتاج تفاعله مع أفكار سبقت، فإن ما ذهبنا إليه، يسمح لنا بالقول إن الآليات التي استعملها في معاينته للنصوص الشعرية لم تكن نتاج إجراء منقول وتحصيل آلي لأفكار غيره، وإنما نتاج تقريبها لما يتماشى مع طبيعة الشعر العربي والسعودي إجراء ومضمونًا. وقد لمسنا بعض الأصول التراثية في نقد الناقد كمفهوم التضمين وعلاقة اللفظ بالمعنى والايقاع.

وعلى الرغم من أن الناقد بدا منشغلًا بالوسائل اللغوية التي جسّدت المضامين الشعرية، إلا أن الانشغال التجزيئي والانتقائي، جعلنا نقر بنوع من التعارض بين النظرة الشمولية التي يحملها عنوان كتاب شعراء جيل، والتي تنم عن هم تنظيري في التصنيف، يؤدي حتمًا إلى التنظير والطريقة التجزيئية التي ارتبطت بتحليلات الناقد، الأمر الذي يجعل تصنيف الرجل أمرًا غير متيسر لنا فهو يتأرجح بين المنظر ومحلل النص في آن واحد.

التعارض الثاني الذي لاحظناه، أنه وفي الوقت الذي

يصرّح بأنه يبحث في آليات إنتاج النص الشعري اللغوية والإيقاعية، نجده يصر على جعل هذه الآيات هي نفسها مضامين الخطاب الشعري، من ذلك حديثه عن اللغة والمعجم وعلاقته بالعودة إلى الأصول والثنائيات في علاقتها بالعبرة الأخلاقية التي تتحكم فيها، وهذا يعني أن الاشتغال على الآليات البنيوية للنصوص، ليس سوى جزء من البحث في المضامين التي تدور حولها تلك الآليات الشكلية. ومن هنا يمكن فهم سر التداخل بين القيمة الأخلاقية والحقيقة الشعرية عنده.

إن من يتأمل ما كتبه القحطاني والسّياق الزمني الذي أنتج فيه مقالاته النقدية الواقعة بين منتصف تسعينات القرن الماضي إلى منتصف العشرية الأولى من الألفية الثالثة (2006)، يدرك أن نموذجه التقييمي، سواء صرّح بمعالمه أو أضمرها، لا يجعلنا نقر بنتائج نهائية تعبر عن قيمة نقده التنظيرية والإجرائية؛ لأن ما تسنى لنا في معاينتنا لبعض ما كتبه، وإن كان غير كاف لإعطاء أي حكم نهائي، مكّننا من استيعاب الرؤية النقدية التي تتحكم في نقده والتي تعبر عن وعي بهوية الشعر وأدواته من جهة وهوية النقد وإجراءاته التي تنبع من النص ذاته؛ لذلك نراه ترك آليات غيره ليجعل النصوص ذاتها تسفر عن آليات تحليلها، ولذلك نراه ينعت ما قام به بالتحليل النصي.

هكذا يمكن أن نستنتج أن الخطاب النقدي لعبد المحسن القحطاني لا يكتفي بالمدلول العباري الذي هو التصريح، بل يخرج إلى المدلول الإشاري الذي يدل على أن الناقد يستمد

آلياته التحليلية من مصادر مختلفة هي تلك المقومات اللغوية والبلاغية والمعرفية الضاربة في عمق التراث الأدبي والنقدي العربي، ويؤكد أن ليس أضرّ على النقد من ألا يكون للناقد من المفاهيم والآليات النقدية إلا ما لغيره. لذلك جعل للنص السّلطة والأولوية في مقابل سلطة المنهج. ولعل هذا ما يجب أن يضع كمتلق للشعر الذي يجب أن ينبع منهجه من ذاته، أي من تأويله.

الفصل الثاني

مسؤولية التحديث في الشعر العربي المعاصر بين سؤال التقنية وسؤال الهوية

في ظل الطموح العربي نحو مسايرة التطور واللحاق بركب الحضارة المعاصرة، جرى التفكير في أن عمليات التطوير والتحديث، تتطلب إقامة علاقات متعدّدة الأشكال بين الأدب العربي وغيره من آداب العالم. وتمّ التفاعل بين الأدب العربي والآداب الأوروبية، وإفادة العرب من هذا التفاعل في تطوير عدد من الأشكال في الشعر والرواية والمسرح وفي النقد الأدبي، أيضًا. لكن عملية التفاعل تلك، كان لها آثارها التاريخية والثقافية والحضارية؛ لأن كلّ شكل أدبي يضمر في داخله تعبيرًا حضاريًا له قابلية للحياة في الثقافة التي ينقل إليها؛ ولذلك تحدّث كثير من النقّاد عن الآثار السلبية الناتجة من استجلاب التجارب والأفكار والمناهج وغيرها.

والتجارب الجديدة في الإبداع تثير دائمًا أسئلة الوجود والملاءمة مع الثقافة الناشئة أو الوافدة عليها ودور المتلقي في ترويجها، إذا ما استطاعت أن تضيف شيئًا إلى ذائقته الأدبية، كما قد يتصدى لها بالعزوف عنها أو محاربتها واستهجانها عندما يشعر أنها تصدم تصوراته واعتقاداته وتهجّن ذائقته الأدبية.

غير أن ذلك كلّه مرتبط بالثقافة التي تسمح لشكل أدبي أن يحلّ بين جنباتها، فتحكم عليه بالنصّية من عدمها، مادامت كل حالة ثقافية، هي تجسيد لحالة من حركة التاريخ التي تخلق أشكالها، وتنفتح على ما ينسجم من أشكال إبداعية في ثقافات أخرى، تتعاون كلها لتشكّل الفعل الثقافي الكوني المشترك، بحيث يكون لكل واحد الحق في الإبداع والاشتراك والاختلاف أيضًا.

في ضوء هذا السياق، وبناء على هذه الأفكار، سنحاول مقاربة ظاهرة سؤال التقنية والبحث عن الشكل وعلاقتهما بسؤال الهوية. فبعد أن استعار العرب تجربة القصيدة الحرة ثم القصيدة النثرية التي فرضتها صدمة الحداثة، حسب تعبير أدونيس، وفرضت على الشاعر العربي شروطًا قاسية للقطيعة مع الماضي، أخذ يبحث عن فضاءات تقنية يرى أنها إضافة إلى الشعر العربي.

كانت هذه المسائل تعالج سابقًا في إطار التأثر والتأثير وفي مجالات الأدب المقارن ومع ظهور مفهوم حوار الحضارات انفتحت إمكانية لدراسة الظاهرة من منظور أوسع يمسّ البعد الإنساني، ويحيل على فكرة الهويات الثقافية، وخصوصًا في ظل مقتضيات زمن الوسائط الجديدة التي وفرت للإبداع فضاء من الحرية في التواصل مع الآخر، فاقت كل أشكال التواصل المعهودة، وأصبح المتلقي العربي يستفيق كلّ يوم على أنماط كتابية جديدة قام أصحابها بتوصيفها من خلال ما ينسبونه إليها من أسماء، وكأن هذه الأشكال لم تعد قادرة على انتظار النقّاد والمنظرين لكي يكتشفوا خصوصياتها،

وينظروا لها بما توافر لهم من كمّ يسمح لهم بالاستقراء واستنباط المقومات التي يتقوّم بها هذا الشكل أو ذاك. الأمر الذي يصعّب مهمة الناقد ومنظر الأدب في ضبط التقاليد، وإنتاج النظرية، بل حتى إيجاد الإجراءات الصالحة التي تمكّن من معاينة هذه الظواهر الجديدة. ولئن كان هذا الوضع يدفعنا إلى ما يشبه التنبؤ بزوال مقولات الحداثة التي جعلت المبدع العربي أمام موقفين لا ثالث لهما: إما الارتهان إليها والتنكر للماضي، وإما التنكر لها كما لو أنها لا تعنيه، فإنه، في الوقت نفسه، يجعلنا نتساءل عن ملامح المعرفة التي تنتجها هذه التحولات الجديدة التي تفرضها الطرائق الجديدة في الاتصال إبداعًا وتلقيًا.

إن السؤال عن ملامح المعرفة، لا بد أن يتجاوز المنطق الذي بنى عليه الفكر العربي المعاصر أسئلته القائمة، وفق ثنائيات: التراث والمعاصرة، والهوية والآخر، وغيرها مما يجعل المثقف يكرّر المواقف نفسها التي سادت وتحكّمت في عملية التحديث نفسها والتي عبّر العرب عنها بمقولة الحداثة.

وسعيًا إلى المساهمة في طرح سؤال التقنية ورهاناتها في الشعر العربي المعاصر، في ظل تفاعل الحضارات وهيمنة وسائل الإعلام والاتصال في الألفية الثالثة، سأركز على رهانين في بحث الشعراء العرب عن الشكل الجديد، وذلك من خلال نموذجين من هذا التوجه، يرتبط الأول بأثر الوسائط الرقمية في نشأة شكل جديد من أشكال الشعر العربي ألا وهو الشعر **الرقمي**(على الرغم من محدودية انتشاره) أما الثاني، فيتعلق بظهور أحد الأشكال القصيرة جدًّا الذي كان نتاج

التفاعل مع المد الثقافي الياباني ألا وهو شعر **الهايكو**(الذي يلتقي مع أشكال قصيرة في الشعر كشعر الومضة، واللافتة، والقصة القصيرة جدًا، وغيرها) وهما في اعتقادي أهم شكلين ميّزا الألفية الثالثة بعدما كانت نهاية الألفية الثانية قد استوعبت تحوّلات القصيدة العربية على مستوى تمظهرها العلامي وفضائها النصي، وقد تمّت معاينة هذه التجارب في مختلف البلاد العربية، ومحاولة التنظير لها، وتحليل تجلّيات الوعي بتقنيات التّشكيل الفضائي وأبعاده الجمالية والثقافية، بدءًا من منتصف ثمانينيات الألفية الثانية، مثلما تجلى في عدة مؤلفات ككتاب الشعر والكتابة **لطراد الكبيسي**، والشعرية العربية **لشربل داغر**، والقصيدة التشكيلية في الشعر العربي **لمحمد نجيب التلاوي**، والشكل والخطاب **لمحمد الماكري**.

لا يتمثل سعينا، هنا، في محاولة ربط مظاهر التقنية بالرغبة في التحديث والتجريب، بقدر ما نرنو إلى مساءلة الظاهرة في علاقتها بالمجال التداولي العربي، إذ لا يمكن النظر إلى هذه التجارب ودورها في تشكيل فضاءات النص الشعري، كمجرّد أدوات تقنية كمية بالزيادة كالاستعانة بتقنيات تكنولوجيا الإعلام والاتصال، أو باللجوء إلى الاختزال والاختصار تماشيًا مع عصر السّرعة، بقدر ما ننظر إليها، باعتبارها تعكس نمطًا استهلاكيًا في المشهد الثقافي العربي الذي لا يزال منذ الحرب العالمية الثانية، ونشأة الشعر الحر، يبحث عن بدائل في التحديث الشعري، كما يبحث عنها في السياسة والاقتصاد، وتلك إشكالية لا نستطيع أن نفك مغاليقها، إلا بمعاينتها ومساءلة إيجابياتها وسلبياتها في الواقع

الثقافي العربي ودورها في تغيير ذائقة التلقي العربي، وخصوصًا إذا علمنا، أن مصادر هذه التحولات النصية في الغرب، متعدّدة بتعدد المفاهيم والإجراءات التي تعود إلى الفلسفة الظاهراتية القائمة على الحدس، وفلسفة الأشكال الجشطلتية والسيميائيات العامة عند ش.س.بورس والتفكيكية وغيرها من التصورات الفلسفية.

1 ـ رهانات التقنية وسؤال الشعر الرقمي

في ظل تحولات التكنولوجيات الجديدة، نظر إلى الشعر العربي، منذ بداية الثمانينات وبتأثير من بعض المناهج الغربية إلى جانبه الطباعي الذي يرصد فيه أصحابه التحوّلات المرتبطة بالتّشكيل الخطي للقصيدة العربية، الذي أفرزته التقنيات الجديدة للكتابة وخصوصًا مع ظهور الحاسوب. غير أن الملاحظ على ما كتب في هذا المجال، أن الجهود كلها تركزت حول معاينة الفضاء الطوبوغرافي للقصيدة العربية، الذي وجد فيه الشعراء الحداثيون فرصة لإضفاء مزيد من الحرية في توزيع التفعيلة واللعب على البياض والسواد على الصفحة، وعلامات الوقف، ونمط الخط واستعمال الإيقوونات والصور، وغيرها مما أعتقد أنه مطلب ملح من مطالب التجديد الشعري.

ولقد عدّ هذا المسعى، استجابة للوسيط التقني، وتبنّته مجموعة من الشعراء الحداثيين كأدونيس في ديوانه «الكتاب أبجدية ثانية» ومحمد بنيس، وغيرهما، ما لاقى رواجًا ساهم في تفعيله الطرح النقدي الجديد الذي يتغذّى من المصادر الفلسفية التي ذكرناها آنفًا.

ومع تطور التكنولوجيا، تم التنبّه إلى ما يمكن أن تساهم فيه، وخصوصًا الحاسوب، لإعطاء نفس جديد للشعر الذي بدأ يشهد تراجعا في التلقي لحساب الرواية، فكانت الاستعانة بوسائط أخرى دافعًا قويًا لتعويض خفوت صوت الإلقاء الذي كان وسيطًا أساسيًا في ترويج الشعر.

وقد كان **حسام الخطيب** أول من أشار إلى هذه العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، حيث قام بدراسة تأصيلية لتجلية هذه العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، رابطًا بينها وبين طريقة كتابة الحواشي والشروحات في التراث العربي، كما دافع عن مصطلح النص المتفرع hypertexte استنادًا إلى التراث اللغوي وتماشيًا مع وجود ما يشبهه عند العرب، على الرغم من أنه رأى أن علاقة الأدب بالتكنولوجيا عند العرب تبدو بعيدة، نظرًا إلى الفجوة التكنولوجية الواقعة بين العرب والغرب، من جهة، وعدم جدّية السّعي إلى الاستفادة الواعية من تطبيقات العلم والتكنولوجيا.

ومع تسارع أثر الوسائط التفاعلية التي أسفرت عنها وسائل الإعلام والاتصال الجديدة، وخصوصًا الأنترنت، ظهر تصور جديد وهو ما يسمّى التصور الرقمي أو الإلكتروني، الذي يجعل من النص مجموعة من الشّذرات التي تربط بينها محدّدات رقمية هي ما عرف بالروابط، وذلك من أجل خلق تفاعل بين النص والوسائط وتسهيل التنقل بين ثنايا النص، وتوجيه القارئ للتفاعل مع النص بواسطتها، وكان ذلك بتأثير من تحولات الكتابة الرقمية عند الغرب منذ بداية ستينيات القرن الماضي، والتي تحقّقت بصورة واضحة في تسعينيات

القرن الماضي. فاقترحت مفاهيم ومصطلحات جديدة تجاوزت المصطلحات التي روّجتها الدراسات النصية مثل النص، والتناص والبنية، إلى مصطلحات مركّبة تجمع بين النص والوسيط، كالنص المتفرع hypertexte وقد ترجم بالمفرع، والمتشعب والمترابط، والشبكي، ثم شاعت صيغ أخرى تعبر عن علاقة الأدب بالوسيط الالكتروني كالأدب الالكتروني والأدب التفاعلي والأدب الرقمي وغيرها. وقد سعى **سعيد يقطين** إلى شرح مفهوم النص المترابط الذي خلق إمكانيات متعدّدة للقراءة التي يتفاعل القارئ فيها مع النص بفضل الروابط، ويعده نمطًا جديدًا قائمًا على الانفتاح[1] ونشهد اليوم مع الكم القليل الذي كتب حول هذا النمط الجديد ومع التفاعل المحدود من الأدباء معه، مجموعة كبيرة من المصطلحات التي تروّج في الثقافة النقدية العربية، والتي توثق العلاقة مع التقنية، أكثر من الأدب، فنجد على سبيل المثال لا الحصر، مقولات من قبيل: الأدب الافتراضي (ويتعلق بالمضمون الافتراضي الذي تفرضه تكنولوجيا الإعلام والاتصال) والأدب الالكتروني والرقمي(ويتعلق بالوسيط) والأدب التوليفي (ويستند إلى أوامر برمجية تعيد توزيع النصوص) والأدب التوليدي وهو عبارة عن نصوص يتولد بعضها من بعض. والأدب الفرجاوي، وهو امتزاج النص

(1) يراجع سعيد يقطين، **النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 59 ـ 61.

الأدبي مع فنون أخرى كالموسيقى والصور والحركة (فهو أقرب إلى المسرح) ولكن على الشاشة، والأدب التفاعلي ويشير إلى تفاعل المرسل(الكاتب) مع المتلقي(المستخدم للحاسوب) وتفاعل المتلقي مع النص على الشاشة.

كما نجد الأمر نفسه مع مصطلحات النص وملحقاته، حيث نجد النص التشعّبي hypertexte وله عدة مقابلات باللغة العربية النص المفرع، المتشعب، الفائق، المترابط. والنص العنكبوتي cybertexte ـ الشبكي «التشعّبي الالكتروني» وغيرها. ويعرّف النص التشعبي hypertexte بأنه نظام لتخزين مختلف المعلومات كالنصوص والصور والأصوات، وغير ذلك من ملفات الكمبيوتر. وهذا النظام يربط النص الواحد مع الأنواع المختلفة من النصوص التي تتداخل بعضها ببعض، لتؤكد نصًّا واحدًا يغطي بعضه بعضًا عبر الوصلات الالكترونية التي يتضمّنها وتقدم إلى القارئ أو مستخدم الحاسوب من خلال تلك النصوص والوصلات أو الروابط. ومن هنا، فهذا النمط الجديد من الأدب، يفرض شروطًا خارج شروط اللغة التي تعد المكون الأساس للأدب، وعوض التّعامل مع اللغة، أصبح التعامل مع الوسيط الالكتروني، وعوض امتلاك القدرة على التشكيل غير المألوف للغة وعقد علاقات غير طبيعية بين الكلمات لإنشاء صور وإحداث إيقاع. أصبح هناك شرط امتلاك القدرة على الإلمام ببرامج معيّنة ومهارة الإبحار في الشبكة، أو الاستعانة بمن يملك هذه المهارة من مهندسي الإعلام الآلي، وقد عبّر عن هذه الحالة بالتفاعل الذي وصف به هذا النوع من الأدب، كما أصبح صفة لقارئ هذا الأدب.

طرح التفاعل كطريقة مختلفة في تعامل القارئ مع النص الجديد، تختلف عن النص الورقي، وما يفرضه من خطية أو رتابة تجعل القارئ يرتبط بالنص، على الرغم أن مفهومي تفاعل النصوص أو التناص الذي طرحته **جوليا كريستيفا** وتفاعل النص مع القارئ الذي طرحته نظرية التلقي عند **إيزر**، كانا قد وجها القارئ إلى خارج النص باستحضار النصوص السابقة عليه وملء الفجوات التي تسمح للقارئ بالتفاعل.

وإذا كان التفاعل بالمعنى الذي نادت به التناصية ونظرية التلقي، يجعل القارئ مرتبطًا بالنصوص، فإن التفاعل الذي يدعو إليه الأدب الرقمي يجعل القارئ يتفاعل مع النص من خلال الروابط «إذ كلما وجد «روابط» يمكنه أن ينشطها لينتقل في النص، بكيفية تتلاءم مع عملية القراءة التي يقوم بها، فيعود إلى رابط سابق، وقد يواصل عملية القراءة دون تنشيط كل الروابط. الحصيلة هي أن القارئ يخلق «نصه» الذي «يتفاعل» معه من خلال ما يقدمه له النص المترابط من إمكانيات. وكل نص مترابط يقرؤه المتلقي بكيفية مختلفة عن متلق آخر. بل هو نفسه يقرأ النص عينه مرات مختلفة بكيفيات مختلفة. هذا التحول يجعل صلة التفاعل أكثر تطورًا بالنص المترابط عما كانت عليه في مراحل سابقة»[1].

والذي يهمنا هنا، هو هل جاءت العلاقة بالرقمية بنمط

(1) سعيد يقطين، حوار معه أداره علينا اتخاذ الوعي الرقمي نقطة تحول في فهمنا للثقافة والسياسة حاوره: محمد صبح جريدة عكاظ الحياة الثقافية www.okaz.com.sa/new/.../Con20131130658325.htm .

جديد في الكتابة، فخلقت بلاغة جديدة نستطيع من خلالها أن نتحدث عن جنس أدبي جديد؟ لقد طرح هذا السؤال في النقد الغربي في البدايات الأولى من هذا التلاقي، وعلى الرغم من أنهم كانوا يبشّرون ببلاغة جديدة،إلا أننا نجدهم لم يتمكنوا من تبيّن هذه الجدّة إلا فيما تتميّز به الكتابة من روابط وطريقة بنائها، وتصبح القضية، ببساطة، حديثًا عن تفاعل وعلاقات بين روابط مقابل تفاعل بين عناصر النص الواحد أو النصوص الأخرى، مثلما دعت إليه البنيوية والتناصية. لكننا نجدهم فيما بعد، ومع نهاية الثمانينيات يضعون القيمة الجمالية والتخييل محلّ اهتماماتهم في معاينة تطور العلاقة بين الأدب والوسائط الرقمية.

فكاتب الشعر الرقمي إذن، عليه أن يتجاوز النظام اللغوي إلى نظام تقني في عملية الإبداع، الأمر الذي يتطلب منه التعرف والتمرّن على تقنيات الحاسوب، فينصرف همّه إلى التقنية بدل اللغة، وهو الأمر نفسه الذي يطلب من القارئ الذي عليه أن يغيّر من طريقته في التعامل مع اللغة والانخراط في نظام دلالي آخر هو النظام الرقمي. فمثلما ينبغي للكاتب أن ينخرط في المعلوماتية ينطبق ذلك على القارئ، ما يعني أن المعلوماتية هنا، تصبح شرطًا أساسيًا للإبداع الأدبي.

ولقد تلقى النقّاد العرب هذا التحول الغربي في علاقة الأدب بالتقنية تلقي الفتح العظيم، فربط هذا الانخراط بالتحديث وبرهانات الثقافة وبالمستقبل، حيث ذهب **سعيد يقطين**، مثلًا، إلى المقارنة بين معرفة التقنية الحديثة، ومعرفة براية القلم عند العرب القدامى باعتبارها وسيلة تقنية من أجل

كتابة جيدة، ومن ثمة، فالكاتب المعاصر ليس بمقدوره مسايرة التطور التكنولوجي وكتابة نص جيد إلا بتعلم التقنية لأن «عدم معرفة وظائف الحزمة المكتبية، وكيفية صناعة الروابط من خلالها، أو من غيرها من البرمجيات الخاصة، أو كيفية استخدام برنامج خاص بالكتابة الرقمية، لا يمكن أبدًا أن يجعلنا قادرين، كتابًا وقراء، على كتابة النص الرقمي وتلقيه»[1] وهو الأمر نفسه الذي ينطبق على المتلقي لكي لا يبقى مجرد متلق تقليدي يبحث فقط عن المعلومة. وكان سعيد يقطين قد ربط مستقبل الثقافة العربية برّمتها بالنص الرقمي في كتابه الأول: النص المترابط والثقافة العربية.

واضح من هذا الموقف أنه تم ربط المعلوماتية والرقمنة بالتحديث، فبالرقمنة يتجدد فكرنا، هذا في الوقت الذي يحذّر منه الغرب اليوم من الدور الذي لعبته هذه التقنية في تشيىء الإنسان وجعله غير قادر على الإبداع الحقيقي؛ حيث عطلت قدراته الذهنية والعضوية.

إن الوعي الإبداعي والنقدي لا يمكن أن يكون وعيًا رقميًا، لأن التقنية تشكل جزءًا بسيطًا من الوعي، فسوء التدبير السياسي، والتزمت الديني، والتعصب للرأي، كل ذلك ليس من آثار عدم الوعي بالتقنية، وإلا كيف نفسّر العطاءات الإبداعية وبلوغ التفكير أرقى درجاته في مراحل معينة من الحضارة الإسلامية، وتبقى المناظرة الإسلامية أرقى ما يمكن

(1) علينا اتخاذ الوعي الرقمي نقطة تحول في فهمنا للثقافة والسياسة حاوره: محمد صبح، المرجع السابق.

أن يصل إليه التفاعل الإيجابي في التفكير الذي كان سمة أساسية من سمات الحضارة الإسلامية.

لقد ارتبط الأدب الرقمي بما يمنحه للمتلقي من فرصة للتحرر من الأدب الورقي، والتفاعل الحر مع نص لا يصبح المبدع مالكه، حيث أن جميع القراء يصبحون مشاركين في عملية الإبداع، وهو تمييع لحرية الإبداع وهوية النص وهوية مبدعه، وجعل القارئ في توتر دائم وهو يبحث عن البدايات والنهايات التي ينتهي إليها النص، وهذا يعني أن الروابط والصور والموسيقى تصبح أهم من النص في ذاته، وهو الأمر نفسه بالنسبة إلى المبدع الذي يفرض عليه أن يؤدي دور المونتاج والإخراج، مثلما يؤديه المتخصّص في السينما. فهو كما يقول الشاعر **مشتاق عباس معن** «النص الذي يستعين بالتقنيات التي وفّرتها تكنولوجيا المعلومات وبرمجيات الحاسب الإلكتروني، لصياغة هيكليته الخارجية والداخلية، والذي لا يمكن عرضه إلا من خلال الوسائط التفاعلية الالكترونية كالقرص المدمج والحاسب الالكتروني أو الشبكة العنكبوتية»(1)

لعل ما يمكن أن يلاحظ في تلقي هذا النوع من الأدب الذي لا يزال مجال إبداعه ضئيلًا، على الرغم من الكم الهائل من الكتب التي ألّفت حوله، هو التعامل الرومنسي معه على

(1) حذام اسماعيل العبادي، الأدب التفاعلي الرقمي، مدرسة جديدة في الشعر المعاصر، **جريدة الشرق**، السنة الثامنة، ع1375، الاثنين 25/ 06/ 2012 ص13.

حساب الأدب الورقي. ويتجلى ذلك من خلال، ربط التطور الفكري بمزيد من الاندماج في الافتراضية التي يفرضها الإبحار الالكتروني، وجعله سؤالًا مهمًا من أسئلة الثقافة العربية وربط الحداثة في الأدب به إلى حد أن البعض لا يتورع عن وسمه بجنس جديد وحتى مدرسة جديدة.

صحيح أن الأدب يساير علاقة المبدع والمتلقي مع متطلبات التطور الحضاري للمجتمع، ويعبّر عن تحوّل هذه العلاقة، ولكن هل عبّر الأدب الرقمي نفسه عن حالة جديدة، ومنطق جديد في التفكير عند الغرب، أم أنه كان مجرد تجل من تجليات التطور الفكري للفرد الأوروبي؟ ثم كيف نفسر اعتراض المفكرين والنقّاد في الغرب أنفسهم، على إمكانية إعطاء هذا الدور للتكنولوجيا على حساب الفرد والإبداع، فنراهم يحذّرون من الأخطار التي أحدثتها التكنولوجيات الجديدة في الفرد والمجتمع، وخصوصًا أن هذا النوع من الممارسة الإبداعية لم يحقّق ما به يشكّل ظاهرة طاغية، فمازال الغرب ينتج الكتب الورقية وما زال يقر بأهمية الكتاب الورقي، الذي أصبح ضرورة في الوقت الراهن.

لقد لجأ بعض الداعين إلى الضرورة الرقمية بالنسبة إلى الأدب إلى مقارنات بين النص الرقمي والورقي وكانت خلاصتهم أن النص الورقي مقيد بسلطة الكتابة في حين أن النص الرقمي متحرّر بما منحته إياه التكنولوجيا من وسائل مما يجعله ذا أبعاد تفجّر الطاقة الإبداعية، في حين لا يتم ذلك في النص الورقي. والحقيقة أن هذه الأوهام تنم عن انبهار غير مبرّر، يغفلون فيه الدور التحرري الذي يحافظ فيه النص

الورقي على طاقات الإنسان، وكيف تساهم التكنولوجيا الرقمية في تعطيل البعد القيمي من تفكير وتخييل وتذكّر.

وفي المقابل فالنص الرقمي ينظر إليه باعتباره نصًا منفتحًا، ديمقراطيا، غير مؤدلج، غير متمركز غير عنصري، سهل الانقياد، قابلًا للتغيير، مطواعًا، وغيرها من الصفات التي بحثوا عن عكسها ليصفوا بها النص الورقي، كالأحادية والجمود وعدم قبوله التغيير والانعزالية وارتباطه بهوية صاحبه وثقافته، وبالتالي هو نص مستعص، له خصوصيته وهويته. وإذا تأملنا هذه المواصفات كلها نجدها تستجيب لمفهوم الفرد الذي أرادته ثقافة العولمة من إلغاء الخصوصيات والمركزيات والثقافات..وقد تناسينا أن هذا التحوّل ليس مجرّد تحوّل تقني لا علاقة له بالثقافة والهوية، ودور الثقافة الرقمية وثقافة الصورة اليوم في تغيير الإنسان والثقافة، وإذا سلمنا بدور إيجابي على المجتمع والفرد في تسهيل التكنولوجيا للحياة والاستجابة لمتطلبات العصر، فإن هذا لا يمكن سحبه على الأدب لتحمل قيمته الأدبية على مدى استفادة صاحبه من التقنية.

من هذا البسط الذي عاينا فيه وجهة النظر التي عبرت عن تقبل التقنية في الأدب، يبدو أن سؤال التقنية في الأدب أصبح سؤالًا مركزيًا في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة. غير أن هناك من يستبصر رؤية مستقبلية أخرى، تطرح سؤال التقنية على المحك جنبًا إلى جنب مع سؤال الإبداع والإضافة والمشاركة في الفعل الثقافي العالمي، والحق في الاختلاف، مثلما ذهب إليه المفكر **طه عبد الرحمن**، وفي الاتجاه نفسه

نجد **محمد أسليم** يرى بأن مفهوم الإبداع الرقمي بالطريقة التي فهمت بها ستؤدي بالأدب إلى الانقراض، ليفسح في المجال لشكل من اللعب التفاعلي بين الإنسان والآلة، تزول فيه الحدود بين الإبداع والتلقي، أو الكتابة والقراءة، بل سيختفي هذان النشاطان مفهومًا واصطلاحًا، وتنشأ منظومة من المفاهيم والمصطلحات التي تعبّر عن تجربة أخرى يفنى فيها مفهوما الكتابة والقراءة[1]، وسواء عبّر هذا الرأي عن نظرة تفاؤلية أو تشاؤمية، فإن ما أشار إليه **محمد أسليم**، ينبّهنا إلى عدم قدرتنا على امتلاك رؤية لما سوف يكون عليه الأدب الرقمي سوى أننا نشهد انقراضه، ونتلمس أبعاد هذه النظرة عند الذين نظروا ومارسوا الأدب الرقمي.

إن إطلالة بسيطة على تعريفات من يعتقدون بجدة هذا الكائن الالكتروني وحداثته، تفيد أنها لا تكاد تخرج على اعتبارهم الأدب الرقمي نصًا متعدّد العلاقات، لا يقف فقط على البعد اللفظي، فهو نص الصوت والصورة، كما أنه لا يمكن أن ينتج إلا من خلال الحاسوب[2]، ومن ثمة يحكمون عليه بأنه نص جديد أو نوع أو جنس أدبي جديد، وهم بذلك يربطون الجدة والحداثة ونشأة الشكل الجديد، باستثمار التقنية

(1) محمد أسليم، **نظرية الرواية الواقعية الرقمية**، موقع محمد أسليم.
http://www.m-aslim.net/site/articles.php? action = view&id = 106.

(2) يراجع سعيد يقطين، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2010 ص56.

كإمكانيات الحاسوب المختلفة، والاستفادة من بعض البرامج الرقمية، وتوظيف الصورة والموسيقى. بل ساد الاعتقاد أن حداثة هذا الأدب ترتبط بالموضوع الرقمي وهم يعيدون مفهوم الأدب إلى الثنائية التقليدية التي كانت تنتصر للمضمون وتجعل منه معيارًا للتحديث مثلما جاء في ما اصطلح عليه **محمد سناجلة** بالرواية الرقمية الواقعية، حيث يسحب مفهوم الواقعية إلى العالم الافتراضي الرقمي، وتصبح الرواية نوعًا جديدًا؛ لأن مضمونها حديث عن الواقع الافتراضي، كما يصبح معيار الجدة في الرواية الرقمية، هو التأكيد «أن الرقمية والعوالم الافتراضية هي بصدد الحلول حرفيًا محلّ الواقع بكافة قطاعاته وأنشطته بما يقتضي التعامل معها باعتبارها واقعًا، أي أمرًا ملموسًا وموجودًا، يمكن أن يجلب الفرح للمرء، ويسعده ويكافئه، مثلما يمكن أن يجلب له الشقاء والبؤس»[1]. وسواء قصد **محمد سناجلة** التنظير أو لم يقصده، فإن ما يثيره هذا التعريف هو ربط هذا الشكل الجديد بموضوع العالم الافتراضي، فيما يذهب البعض إلى ربطه بالوسيط الالكتروني باعتبارها حاملًا، ونجده عند الذين تستهويهم فكرة التفاعل ربطه بدور الروابط في إحداث التفاعل بين القارئ والنص الرقمي، مثلما تذهب إلى ذلك **فاطمة البريكي** في كتابها الأدب التفاعلي، أو **زهور كرام** في الأدب الرقمي. غير أن الأمر بالنسبة إلى الشعر الرقمي مختلف عند الشاعر **مشتاق معن** الذي يبدو أنه لم يستسغ اصطلاح

---

(1) محمد أسليم، **نظرية الرواية الرقمية**.

الواقعية الرقمية، فقال بالمجازية الرقمية[1]، وكأنه يؤكد أن موضوع الشعر الرقمي ليس هو الواقع الافتراضي، ولذلك نلاحظ أن قصيدته الرقمية لا تكاد تختلف في نصها اللغوي عن الشعر الحداثي الذي يكتبه بعض الشعراء الحداثيين الذين يوظفون التناص كاستراتيجية تجسّد رؤية مجازية للواقع العربي كما تجلت له في 2007.

غير أن الإشكال الذي يطرح، ليس طريقة تفاعل القارئ معها، بقدر ما يتعلق بكيفية إيصال هذا التفاعل إلى الباحثين. فالقارئ عليه أن يعتمد استراتيجيات تستجيب للتقنيات التي اعتمدها الشاعر مثل الصوت والصورة، والمؤثرات المتحركة، والتشعّب النصّي القائم على النوافذ الفرعية، ما يفرض عليه القيام بعدة وظائف اتفق دارسو النقد حولها، وهي التأويل، والإبحار، والتشكيل، فإذا كان التأويل آلية ضرورية لاستنطاق الدلالة، والإبحار يمثّل الطريق المؤدي إلى تشعّب القصيدة؛ حيث عليه أن يبحر في الشبكة من خلال تلك التفريعات التي يعطيها له النص بتشعّب نوافذه، فكيف يستطيع الناقد إعادة بناء النص وهو إن فعل كيف يوصل هذا إلى القارئ؟ هل عليه أن يخترع نقدًا رقميًا له مواصفات الإبداع نفسها، يجبر القراء عليه، ومن ثمة، لا تكون هناك ضرورة لتجسيده على الورق

---

(1) يراجع، إحسان محمد جواد، القصيدة التفاعلية الرقمية لشاعرها العربي الأول ـ **مجلة أقلام الثقافية.**
http://www. aklaam.net/newaqlam/aqlam/show.php?id=8077.

فيكون إيذانًا بانتهاء الكتاب؟ وكل المؤشرات تقول ببقاء الكتاب والعودة إليه.

إن مطالبة القارئ أن ينخرط في التفاعلية مع المبدع، تفرض عليه أن ينصرف اهتمامه إلى التقنية على حساب النص، وأن المشاركة التي يتحدّثون عنها؛ هي مشاركة شكلية وافتراضية لا غير، ما دامت مجرّد اختيارات للقارئ في تعديل البرمجة وتغيير مواقع النوافذ، أي إنه بإمكان القارئ الدخول إلى ملفات البرمجة والعرض الموجودة في قاعدة بيانات النصّ، وإحداث ما يشاء من إعادة لتشكيل البرمجة بما يتواءم مع ذوقه، من دون المس بالمتن الرئيس للنصّ[1].

إن الملاحظ على قراء الشاعر**عباس مشتاق معن**، وهو أول من كتب قصيدة رقمية عربية،أنهم انفردوا بالوصف وبعض التأويل للوسائط، حتى وإن تحقّق الإبحار بالانتقال في التقنية عبر الروابط، فإن المعنى يبقى مرتبطًا بالتنقل عبر النوافذ المتفرعة، ما دام لا يستطيع المس بالمتن الرئيس.

إنه إذا ثبت أن شعر المعلقات، مثلًا، لم يكتسب قيمته من تعليقه على أسوار الكعبة، وأن ذلك الوسيط الجديد مع قداسته بالنسبة إلى العرب، آنذاك، لم يغير في طبيعته إلا بكونه معلّقًا، وإن وسعت من دائرة تداوله، وأن تقييده في الكتب مع بداية التدوين،عندما أصبحت الكتابة مؤسسة ثقافية قائمة

(1) يراجع **الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعلية. مشتاق عباس معن نموذجًا** ـ فاطمة البحراني http://www.oudnad.net/18/fatimabah18.php

بذاتها، لم يغيّر من قيمته الأدبية، وإن ساهم في تأويلات مختلفة، يمكن، بالتالي، أن ندرك هشاشة تعريف الأدب الرقمي بربطه بالوسائط المترابطة الذي تتيحه الشبكة، وأن دور الصورة والصوت، وعلى أهمّيته، يساهم في غلق آفاق انتظار المتلقي، مادامت الكلمة تصبح مجرد جزء له ربع دور أو ثلث تتقاسمه معه الصورة والصوت، بل هناك نوع من التشكيك في قدرة اللغة على التصوير، ومحاولة إعادة الكلمة إلى ما اعتقد **محمد سناجلة** أنه أصلها، حين أكد أن دور الكلمة في النص الرقمي يجب أن ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحرّكة، وكأن الكلمة لم تكن تمارس هذا الدور، ودعا إلى ضرورة الاختصار في الكلمات، وحدّد حجم الرواية بأن لا تتجاوز مئة صفحة على أبعد تقدير، وأن الجملة يجب ألّا تتعدّى ثلاث أو أربع كلمات على الأكثر،لأن الوسائط المتعددة أو **الملتميديا** من صوت وصورة وفيديو تعوّض ما ينبغي حذفه من اللغة[1].

لا شك أن ما ذهب إليه **محمد سناجلة** يندرج ضمن ما يسمىّ العقل الأداتي الذي يسعى إلى فرض برنامج مسبق لعملية الإبداع، يمكن تطبيقه على كل المبدعين، فتحديد عدد الصفحات للرواية الواحدة وعدد الكلمات للجملة استجابة لسرعة التقنية، يجعل الأديب خاضعًا للتكنولوجيا، تابعًا لها، تفرض عليه بناء عباراته واختيار كلمات يتّسع لها فضاء محدّد، في حين أن دور المبدع، باعتباره مساهمًا في بناء القيم، هو

(1) محمد سناجلة، الرواية الرقمية الواقعية نسخة الكترونية متاحة في موقع www.abegs.org/.../4250

أن يؤنسن التكنولوجيا، فيستفيد منها بما يسهّل له ترويج القيم والمساهمة في الفعل الثقافي، وهذا البعد الإنساني، يبدو أنه لم يكن من اهتمامات الداعين إلى التقنية في الأدب. هذا فضلًا عن أن برمجة الإبداع بهذه الطريقة هو نوع من مصادرة حقّ المتلقي في التأويل، في بناء المعنى وفقًا لحاجاته.

إن هذا الإشكال سبق وأن طرح عند الغربيين عندما حاول البعض أن يختزلوا الأدب في بعد أحادي، هو النص النموذج الذي كرسته علمنة الأدب، وأرادت أن تستثمره تقننة الأدب بعد ذلك، غير أنهم حاولوا استدراك ذلك بمفاهيم التفاعلية والترابطية، ثم بدأوا منذ أواسط ثمانينيات القرن الماضي يدعون إلى ما سموه **المتخيل الرقمي** مثلما نجده عند **لويس بوسطون** وغيره ممن أرادوا أن يغذّوا الرقمي بما هو جمالي، لأنهم تيقّنوا أن مهندسي البرامج الذين يستخدمون في تأثيث الأدب الرقمي، إذا لم يعوا معنى العنصر الجمالي، فإنهم يقعون في تشويه النص. هذا على الرغم من محاولة فهم هذا التغيير، بربط دورة حياة الأدب بالمراحل التي مرّ بها من الشفاهية إلى الطباعية إلى الالكترونية. ولكن، إذا علمنا أن الرحلة التي قطعها النص من الشفاهية إلى الكتابة كانت مجرد وسيط محايد وأن الكتابة أو الطباعة لم تزاحم، باعتبارها وسيطًا، النّص اللغوي، ولم نر في تاريخ الكتابة منظومة مصطلحة من قبيل أنواع الورق والحبر، ولم يستعمل مصطلح الأدب الورقي أو المكتوب إلا للتعبير عن الانتقال أو تحول الوسيط. فإن ما أحدثته الالكترونية عمل على تغيير هوية النص اللغوية؛ حيث لم تعد تشكّل إلا جزءًا، بل لم

يعد ينظر إلى خصوصيتها بقدر ما أصبح ينظر إلى طبيعة الوسائط التي تتجلى بها.

وإذا عدنا إلى التعريف العام للأدب الرقمي على أنه الأدب الذي يتجلّى من خلال جهاز الحاسوب سواء اتصل بشبكة الأنترنت أو لم يتصل، والذي اعتمدته **فاطمة البريكي** في كتابها «الأدب التفاعلي» فإنه يبدو تعريفًا مضللا لعدة اعتبارات:

1 ـ أن تلك الوسائط من صوت وصورة وأشكال غرافيكية تلعب دورًا متممًا ومكمّلًا، ما يعني أن هذه الوسائط تصبح جزءًا من النص الأدبي وليس مجرّد وسيط، مثلما كانت الكتابة.

2 ـ وإذا كان الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة ارتبط بالانتقال من (أسمعه إلى أقرأه)، فإنّها مع الالكترونية انتقلنا إلى أقرأها (نصوص) وأسمعها (أصوات) وأراها (صور) وأتقن استخدامها (تقنية). علمًا بأن «الأنظمة غير اللغوية، كالصورة، والموسيقى مستقلة بوحداتها وقواعد تركيبها، وكذا بدلالتها المختلفة اختلافًا جذريًا عن الدلالات التي تعكسها اللغة الطبيعية»[1].

3 ـ إن هذه الطبيعة المركبة لا تخضع لأي تراتبية ولا إلى أي كلية، فطريقة تركيبه تقتضي مسارات مختلفة لا تخضع لمنطق معيّن، ومن ثم غياب عنصر المعطى البنائى التكويني الثابت الذي يمكن القارئ من إدراك الوحدة. فنحن إذن أمام نصوص متاهية متحرّكة غير ثابتة لا ترسو على حال. فكيف

(1) إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ص 46.

يمكن معاينة القوانين التي تنتظمها، وهنا نلاحظ عجز التنظير والشعرية عن أداء وظيفتها. نظرًا إلى زوال ما يضمن البحث عن القوانين في الظواهر وهو الاستقراء والتصنيف. لنتحدث عن «**ما بعد الشعرية**» انسجامًا مع «**ما بعد الحداثة**»، ذلك أن مفهوم الشعرية نفسه الذي هو مفهوم حداثي، لا يمكن أن يستمر أمام تفكك الشعرية نفسها إلى نظريات ونماذج تحليلية، سمّيت تجاوزًا نظريات.

4 ـ إن اعتبار الوسائط الالكترونية متممات للعملية الأدبية يضع منظّر هذا النوع من الأدب في إحراج معرفي كبير، هل يكتفي بتعريف الأدب استنادًا إلى النص اللغوي أو استنادًا إلى الوسيط، ولذلك نلاحظ أن جل التعريفات ركزت على الوسيط الالكتروني الحامل للنص الأدبي ولم تراع هذا التفاعل وطبيعة النص الناشئ، سوى أنه النص أو الأدب الذي يتجلى من خلال الحاسوب. ومن هنا يمكن فهم طبيعة هذا الأدب حيث تشير فاطمة البريكي إلى تساؤل فليب ساير عن إمكانية أن يكون النص متفرعًا حتى إن لم يكن الكترونيًا، وأيهما يعد نصًّا متفرعًا، الغلاف الورقي لرواية أم الصفحة الأولى من جريدة؟ ويجيب أن الصفحة الأولى لجريدة أقرب إلى تمثيل مفهوم النص المتفرّع أكثر من الرواية الالكترونية وعلّل ذلك بقوله: «إن هذه الصفحة تمنح قارئها حرية القراءة دون أن تفرض عليه خطًا ثابتًا يتقدم من الأمام إلى الخلف كي يحصل ذلك»[1].

---

(1) يراجع فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ط1/ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2006/ ص46 ـ 47.

ولعله الهاجس نفسه الذي يثيره الحديث عن الأدب الرقمي في الثقافة العربية المعاصرة سواء ما تعلق بالرواية الرقمية، أو ما ارتبط، خصوصًا، بالشعر الرقمي، وما ينبغي أن يكون عليه دور هذه التقنية في تحديث القصيدة العربية، وهل تكتسب القصيدة بهذه التقنية بلاغة جديدة، وما علاقتها بالتقاليد البلاغية لتحوّلات الشعر العربي، ودور هذا الشعر في عملية التواصل وكيف تساهم في جعل النص الشعري يمتد إلى وعي القارئ العربي ولاوعيه وتاريخه الشعري الذي شكّل جزءًا كبيرًا من مخيّلته، بخلاف الرواية التي هي جنس طارئ في الثقافة العربية، وهل يكشف هذا النوع من الشعر عن تغيّر في مفهوم الشعر ووظيفته وأدواته أم أن الأمر متعلق بحامل مادي لا غير؟

إن المتأمل في أول قصيدة رقمية عربية للشاعر العراقي **مشتاق عباس معن** والمعنونة **تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**، والتي صدرت سنة 2007، أنها وبعد تداولها من قبل القراء والنقّاد، حجبت من الشابكة، وهذا الحجب في ذاته يعني أن حرية نشرها وإخفائها مرة أخرى يطرح أسئلة الوجود والاستمرارية، وكأن وجودها موقت، وهذا يعبّر عن موقف حذر من التقنية في علاقتها بالأدب في الثقافة العربية، وليس أدلّ على ذلك إعادة نشر الإبداعات الرقمية ورقيًا. فهل يمكن القول إن الثقافة العربية لم تسمح لهذا الشكل بأن يتغلغل ويخترق الذائقة العربية؟

قد يعزى ذلك إلى مشكلة مرتبطة بانحسار الشعر، من جهة، حيث لم يعد يؤدي دوره التواصلي بين القراء، ومن جهة

أخرى قد يكون ناتجًا من الأمية المعلوماتية عند المبدع وخصوصًا تقنية html التي تقوم عليها الكتابة الرقمية، مع الإشارة إلى أن هذا النمط من الإبداع الرقمي لم يبدأ إلا في أواخر الألفية الثانية.

وإذا كانت التقنية وسيلة محايدة يمكن أن تساهم في تحرير الفرد، إن أحسن استعمالها، فحينئذ لا يصبح السؤال مرتبطًا بالتقنية بقدر ما يرتبط بمستعمله، وكيف يمكن للمبدع العربي أن يتفاعل مع الآخر ولكن يبقى هو نفسه. أما إذا تم النظر إلى التقنية على أنها مجرد ترف، فإن السؤال الصحيح حينئذ، وعندما نريد أن نتحدث عن الشعر الرقمي في الوطن العربي، لا يصبح سؤالًا خاصًا بالتقنية، لأنه سؤال منهجي لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يحدّد معرفتنا بما ننتج، بل قد يوقعنا في الوهم، حين يتبادر إلى أذهاننا أن الوسيط التقني هو جزء من تحديث الشعر، في حين أن ما ينبغي طرحه هو سؤال الهوية أو الماهية، وهو السؤال المعرفي الذي يعلّمنا كيف نحدّد معرفتنا بهذا الشعر باعتباره شعرًا؟ أما معرفة الحامل التقني للقصيدة، وعدد الروابط، والموسيقى المصاحبة، والصّور المجسّدة، فليس ما به تتحدّد ماهية القصيدة ولا درجة الجدّة فيها، ولا يسمح لنا لا بتصنيفها ولا بالتنظير لها، لأننا في هذه الحالة لا نعرفها، فنكون كمن يقف أمام صخرة يريد أن يشقّها ليتعرف إلى طبقاتها وأي صنف من المعادن يوجد فيها، وبدل أن يفكر في المطرقة يفكر في المنشار لشقها؛ لأنه وجده أمامه.

إن إطلالة بسيطة على الدراسات التي قامت حول القصيدة الرقمية للشاعر **مشتاق معن**، يدل على أن اهتمامات

القراء انصبّت كلها حول الصور المصاحبة والإيقونات والألوان على حساب المقاطع الشعرية، والذين اعتنوا، إضافة إلى الإيقونات، بالنص اللغوي، لم ينظروا إليه إلا كما كان ينظر إلى القصيدة غير الرقمية، حيث وجدنا من يحلّل القصيدة صوتيًا وإيقاعيًا مثل ما ورد في دراسة **الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط** لإياد الباوي وحافظ الشمري[1]، على الرغم من أنهما حاولا أن يؤوّلا دلالة النص اللغوي بالوسائط الأخرى، لكنهما اعتبرا التفاعل في الأخير هو القدرة على جعل النص أو الإيقونة متحرّكة، ولذلك لاحظا «مجيء بعض عناصر المجموعة الرقمية ساكنة وغير متحركة مثل سكونية النص الكتابي الذي جاء ثابتا إلى جوار اللوحة، في الغالب أو سكونية صور الواجهات (التمثال واللوحات) ولو كان قد لجأ لتفعيل إمكانات الصورة المتحركة في بعض لوحات متحركة لكان قد حقق أثرًا إيجابيًا»[2]

والحقيقة أن إشكالية النقد في التعامل مع الشعر الرقمي، ليست مرتبطة بالناقد الذي عليه أن يكون ناقدًا رقميًا (مع العلم أنه ليس هناك تحديد لطبيعة الناقد الرقمي) بقدر ما هي مرتبطة بطبيعة القصيدة الرقمية نفسها، فالمتأمل في قصيدة **تباريح رقمية** لمشتاق معن، ومن خلال طبعتها الثانية التي ضمّت مجموعة من القصائد المصحوبة كل واحدة بصورة تجسّد

---

(1) إياد الباوي وحافظ الشمري، **الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط**، ط1 الكلية التربوية المفتوحة بغداد 2011.

(2) **الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط**، ص75.

موضوعها، مع خانة متحركة تتمحور حول العجلة، يلاحظ أنها قصائد لا تختلف عما كتبه الشعراء الحداثيون، وهذه الخاصية التي توجد فيها اللغة والصور والموسيقى جنبًا إلى جنب، لم تستطع أن تعطي خصوصيتها الرقمية التي تجعل المتأمل فيها يرى فيها شيئًا جديدًا مختلفًا. فعلاقة اللغة الشعرية بالصور والإيقونات ليست جديدة، وطريقة توزيع النصوص اعتمدت في الشعر العربي المعاصر، مثلما نجده عند أدونيس في ديوانه **«الكتاب»** حيث تحتوي الصفحة على متن وهامش إلى اليمين وآخر إلى اليسار وحاشية. وللقارئ حرية اختيار النص الذي يبدأ به القراءة، ولعل الاختلاف الوحيد هو وجودها على الحاسوب ومصاحبة الصوت والصورة.

أما مضامين القصائد، فتقع بين الرومنسية والرمزية، وتنبع من ذات تأملية توظف عناصر الطبيعة من بحر وسماء وغيرها، وتبث توجّعات هي ما توحي بها كلمة تباريح، وأحزانًا لذات واقعية. ولقد استطاعت اللغة الشعرية أن تعبر، ببراعة، عن هذه المضامين وتطرح إيحاءات ورموزًا إنسانية لا حصر لها، ومن هذا المنطلق، فإذا كانت اللغة غير عاجزة، فما هي مبرّرات الحاجة إلى هذه الوسائط سوى كونها نوعًا من الترف، فالوسائط هنا هي مجرد نصوص موازية، تلعب دور التجسيد وقول أقل مما قاله الشعر أحيانًا كثيرة، وبنفس الرومنسية والرمزية، تعبّر عن هذا النمط من الموضوعات، أفلا يحق التساؤل عم يمكن أن يكون عليه الموضوع في الشعر الرقمي، وإذا كنا اعترضنا من قبل على ربط **محمد سناجلة** موضوع الرواية الرقمية بالواقعية الافتراضية، فلا يمكن أيضًا

للشعر الرقمي أن يحمل موضوعات الواقع الافتراضي، كما أن اعتبار الشاعر **مشتاق معن** الأدب الرقمي **«مجازية رقمية»** يوقعنا هو أيضًا في الإشكال نفسه. وهذا يعني أن عقل المبدع العربي، لم يصل بعد إلى طريقة تمكنه من خلق موضوعات مخصوصة في كتابته الرقمية تكون فيها التكنولوجيا هي البديل اللغوي، فنقرأ نصًا متشابكًا يولد مرة واحدة في لغته وتشكيلاته وأصواته.

نقرأ القصيدة التي يقول فيها:

يعقوب ياوطني المحاصر بالعمى!

من أين لي بقميص الترب الذي خاطته لي كف النخيل؟ وأنا الذي

تخضر في شفتيّ أهداب الرحيل.

لا ذئب يأكل غربتي !

لا جب يغسل من جبيني قحط آلامي

وأوجاع السنين !

❀ ❀ ❀

يعقوب

يا أبتي المكبل بالظلام

حتّام يغمرك الغمام...؟

وأنت من رقصت على

أكتافه الشمس...؟

أأظل مقدودًا هنا..

وصاحبي يغفو ولا يدري

بأن الطير يأكل من رأسه...

ويطير...؟ !

❀ ❀ ❀

يعقوب يا أبت المعفر بالنحيب !

أتظل مبيض العيون...

وأظل آكل سنبلاً لا حب فيه !

وأشرب

من كؤوس لفها الوحل العجاف !

❀ ❀ ❀

حتاّم أنشر ما حصدت...

وإلام يا أبتي...؟؟

فهل يومًا ستسجد شمسنا؟

أم سوف أبقى

في

... العراء... وأنت

يأكلك...العمى.[1]

---

(1) النسخة الثانية من تباريح رقمية مرسلة من الشاعر مشتاق معن.

ونقرأ في النافذة المتحركة قوله: «عاجل........ قامتي تعرف أن الطريق إلى بابها موصدة بالرحيل... وتعلم أن البقاء هنا... مثل أرجوحة أسلمتها يداها لصبيان هذي البلاد الشحيحة»... والحركة تظهر مع بداية القصيدة، في الواجهة الرئيسية، حيث تتوالى الأشرطة المتحركة، من اليسار إلى اليمين، الأمر الذي يفرض على المتلقي، القيام بوظائف مختلفة كالتحرك داخل النص، من خلال توجيه حركة الماوس مع الروابط، وذلك ما يسمى بالإبحار الذي يسم العلاقة بينه وبين النص بالتفاعلية. إذ إن الإيقونات أو الروابط، هي التي تضمن صفة التفاعلية، وتجعل النصوص نصوصًا رقمية، وتسمح للنص بنوع من التشظي، «إلى عدة أجزاء، ليجد القارئ نفسه في كل مرة مع نص جديد مع كل رابط جديد»[1].

أما إيقونة الحاشية فهي في النسخة الثانية لا تشتغل. وأما الصورة المصاحبة، فتتمثل في شجرتين هرمتين جذورهما بارزة فوق الأرض وأغصانهما تشكلان صورتين ليدين ذابلتين مجعدتين مقوّستي الأصابع، ومرفوعتين إلى السماء في هيئة من يمد يديه بالدعاء، وفي راحة واحدة منهما ظل ساعة، وخلفهما سحب كثيفة، تبرز من خلالها صور باهتة للشجرتين الهرمتين.

وإذا سلّمنا بأن الصورة تحاول أن تشخّص المعنى

---

(1) غركان رحمن، **القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية**، ط1، دار الينابيع، 2010، ص75.

وترمز إلى الدلالات التي توحي بها القصيدة؛ فإنه مهما تقدمنا في التأويل، فإن الصورة لا تقدم إلا لغة شارحة، وتقوم بدور العقل المنتج للمعنى، وتقدمه للقراء، فتعيّن موضوعًا معيّنًا، إن لم يرمز كما هي الحال في هذه القصيدة، فإنه يشخّص، مثل صورة البحر، وكلمة الخطو التي تجسّدها إيقونة رِجل تخطو. وهذا يعني أن هذه الصور تقوم بدور تعيين موضوع ما، أو تجسد علاقة مشابهة مع الموضوع، وهي في كل الحالات تحوّل النص اللغوي المتعدد إلى طرف في علاقة، وتؤكد بعدًا واحدًا يفرض على القارئ. أما الإبحار، ومهما تعقّدت أوجهه، فلا يقول شيئًا سوى أنه يسهل للمستعمل عملية التنقّل عبر الحاسوب، وهذا ما يجسّده صاحبا كتاب **الأدب الرقمي الولادة وتغير الوسيط**، فعندما استنزفا وصف الوسائط وموضوعات اللوحات، نراهما حين يتحدثان عن الموسيقى يقولان «إنها جاءت معبرة عن انفعالات الشاعر وآلامه وبما يقترب من مشاعره وهو يخط حروفه لتكون جميعًا خير معبر عن الوجع العراقي»[1] وهو كما نلاحظ تأويل بسيط يمكن سحبه على حالة كل الشعراء.

إن كتابة القصيدة الرقمية، وبهذا الشكل الذي عرضه الشاعر مشتاق معن، لا يعدو أن يكون مجرد تركيب بين نصوص وصور وأصوات، تؤطرها روابط معينة، فهي قصيدة كتبت بعقلية القصيدة الحداثية من حيث منطق القصيدة، إذا

(1) **الأدب التفاعلي الرقمي**، الولادة وتغير الوسيط، ص75.

اعتبرنا أن المتن هو النص اللغوي، وهو، ما به تكون القصيدة شعرًا، الأمر الذي يدفعنا إلا القول إن هذه التجربة، بالشكل الذي عرضت به عند **مشتاق معن، فضلًا** عن تعاطي بعض النقّاد الرومنسي والإيديولوجي معها، لا يجعلنا نرى فيها شيئًا مختلفًا عن الشعر الحديث إلا الوسيط (الصوت والصورة والروابط). والشاعر في تعامله مع الصورة له خياران؛ إما أن يجعل الصورة المصاحبة تجسّد بديلًا موجودًا في الواقع، فتنقل الموضوع الشعري للنص اللغوي من التعدّد إلى الواحدية، وإما أن يجعلها ترمز إلى المعنى المراد الذي يقصده. والظاهر أن الشاعر هنا غلب عليه الخيار الأول، مثلما نجده في قصائد تتواتر فيها كلمة البحر أو الخطو فيضع صورة لبحر عند الشفق أو صورة رِجْل تخطو، وقد يضع صورة ترمز مثل الصورة التي أشرنا إليها سابقًا، حيث لم تشفع التكنولوجيا للشاعر في أن يعرض صورة شخص يوقع في نفس القارئ إحساسًا بالشبه مع النبي يعقوب أو بيوسف عليهما السلام، لأن هناك محظورات ثقافية تحول دون ذلك، فاستعاض عنها بما يمكن أن يرمز إلى طلب الخلاص من الظلم والمظلموية التي توحي بها نداءات الأنا المظلوم (يوسف) ليعقوب، الذي يرمز إلى الأمل المتشبّث به لرفع الظلم، والقصيدة في تناصها هذا وفيما ترمز إليه، لا تكاد تختلف عما درج عليه الشعراء المعاصرون الذين وظفوا قصة يوسف، كما نجد ذلك عند محمود درويش، الذي رمز بها إلى المقاوم الفلسطيني، الذي يعاني ظلم ذوي القربي.

غير أنه في القصيدة التي تتحدث عن البحر يقول:

تمهل أيها البحر الأعفّ
سيسرق ماءك الرقراق جرف
وتشربك القوافي آسنات
وتحفر في محاجرك الأكف
وينق موجك المجداف سرّا
وفي مرساك كل الغدر يغفو
يكوّر في حناياك المناي
ليغرقك الخرير المستخف[1]

فهذه القصيدة كما تبدو عمودية حتى النخاع ببحرها الوافر، تعيدنا إلى تقاليد القصيدة الورقية العمودية المستحدثة، وصورة البحر الذي تبدو أمواجه حمراء نتيجة انعكاس الشفق عليها تمثل صورة إيقونية تربطها بالقصيدة علاقة مشابهة، وما يستنتجه القارئ من إيحاءات ينطبق عليهما، بل إن هذه الصورة الموازية تفرض على الذهن نوعًا من المقارنة، وقد تساهم في اختفاء الصور التي يمكن أن يوحي بها النص اللغوي.

إن الصيغة التي قدمت بها القصيدة الرقمية العربية (حتى في صيغتها الأعقد مثلما نجده عند منعم الأزرق في قصائده: شجرة البوغار، أو نبيذ الليل الأبيض، أو أفق في ليل أعمى) هي صيغة غير مقنعة للقارئ العربي، على الرغم مما اعتقده

---

(1) النسخة الثانية من **تباريح رقمية** مرسلة من الشاعر.

صاحبا الأدب الرقمي، من أن الشاعر بهذا الصنيع سعى إلى إبعاد التهمة عن منجزه الرقمي، حين سعى إلى توظيف الأشكال العربية المختلفة (العمودي ـ الحر ـ قصيدة النثر ـ الومضة) «كي لا تسلك هذه التجربة في إطار هذا الشكل أو ذاك، ويحسب عليه شكلًا»[1]. وهذا إقرار واضح أن الرقمية ليست سوى لبوس صالح لكل الأشكال، وهي عاجزة عن أن تخلق شكلًا أدبيًا خاصًا بها. حتى وإن اعتقد البعض كالناقدة **زهور كرام**، أن تقنية النص المترابط تمنح المتلقي «حرية في تدبر طريقة تلقي النص، كما تجعله يحقق فعل الإبحار بالشكل الذي يختاره، بل يمكن لقارئ نفس النص، أن يحقق مع كل قراءة نصًا مترابطًا، قد لا يشبه النص السابق، وهنا يدخل فعل التفاعل باعتباره تقنية وظيفية في القراءة»[2].

يبقى النص الشعري ذا طبيعة لغوية بامتياز، لأنه يقوم على الكلمة، ويطرح دورها في إنتاج المعنى أكثر مما تطرحه الرواية مثلًا، وفضلًا عن ذلك، فإن وجود النص الشعري وقيمته، لا يكمنان في علاقته بالوسائط، بقدر ما يكمنان في حضور هذه القيمة أو غيابها، على الرغم من أن الخاصيات الثلاث التي يوفرها نظام النص المترابط كالسرعة والملتميديا والتفاعلية، يمكن أن توظف إيجابيًا لمنح الشعر طاقة دلالية إضافية، وإكسابه حيوية تبعده أحيانًا عن رتابة

---

(1) **الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط**، ص75.

(2) زهور كرام **الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية**، ط1. دار رؤية للنشر، القاهرة، 2009، ص 05.

الورقة، ولكن دون أن تعوّضه أو تحوّل الأدب إلى سينما، أو يصبح جزءًا من الفنون السينمائية، ما دام النظام اللغوي، كان ولا يزال الوسيلة الأساسية التي تفسّر بها مختلف الأنظمة الدلالية. ومهما تطورت هذه الأنظمة، فالوسيط التقني يبقى وسيطًا للقراءة.

وإذا كانت التكنولوجيا لم تستطع أن تخلق جنسًا أدبيًا مختلفًا، فهذا يعني، أنها لا تلبي حاجاتنا العاطفية والفكرية والثقافية. خصوصًا بالنسبة إلينا، نحن العرب، الذين ما تزال الفجوة التكنولوجية والرقمية بيننا وبين الغرب، شاسعة شساعة المسافة بين السماء والأرض، فهم الذين يخترعون التقنية الجديدة، ونحن مجتمع يراهن على أساليب الحداثة، ولم نبلغ بعد مرحلة الديمقراطية، ومن هنا فكيف يمكن أن نفسّر موقف المحتفين بالأدب الرقمي في حديثهم عن سؤال التجنيس، حيث تذهب **زهور كرام** مثلًا في كتابها **الأدب الرقمي**، لتؤكد سمة الامتداد والاستمرارية، وتحث على ضرورة التنظير له استنادًا إلى نظرية الأدب، ونحن في الحقيقة لسنا معنيين بسؤال التنظير، مادام الذي ينشئ الأشكال والأنواع الأدبية هو الذي يتولى إيجاد المنظومة المفاهيمية والمصطلحية له، ولقد تأكّد، أنه ومنذ ما سمّاه **أدونيس** بصدمة الحداثة، لم نفعل سوى استيراد المفاهيم والأشكال، فكيف يستقيم الأمر؟ وإذا ثبت أن الأدب الرقمي، وبالصفة التي هو عليها في الغرب، كان نتيجة طبيعية لتطور الفكر والمجتمع، لذلك لم يجدوا بدًا من التنظير له وجعله شكلًا من أشكال التناص أو في أحسن الأحوال هو تناص من نوع آخر، وربطوا مشاركة القارئ في

التفاعل بموت المؤلف، فكيف نفسر اعتماد الآراء نفسها في التنظير للأدب الرقمي العربي سوى أنه إقرار بأن العرب لا يزالون في حالة استيراد دائمة لكل تجربة جديدة في الإبداع كما يستوردون المواد الاستهلاكية الأخرى.

إن ظاهرة الشعر الرقمي، والأدب الرقمي عندنا، لا تعدو أن تكون، مجرد تسويق إعلامي/ تكنولوجي للأدب، مثلما هو التسويق الإعلامي للدين وللجنس، وللثقافات. ويبقى الشعر الرقمي، والأدب الرقمي عمومًا، يطرح أسئلة إشكالية مرتبطة بحالة بعد ما بعد الحداثة التي أنتجته، منها ما يرتبط بالماهية والهوية الخاصة بهذا الأدب، ومنها ما يرتبط بالنقد الذي يجب أن يعاين به، ومنها ما يرتبط بسؤال انخراط المبدع العربي في الفعل الثقافي الكوني وقدرته على إنتاج إبداع مؤثر في الغير. ولعل كل ذلك لن تتم الإجابة عنه، إلا إذا التفتنا قليلًا نحو الذاكرة. فصحيح أن الأشكال الأدبية ليست طقسًا مقدسًا، لا يمكن الخروج عليه، غير أن عملية الخروج، لا يمكن أن تنبع إلا مما كان من قبل.

والحقيقة أن هذا النوع من الأدب الذي لا ذاكرة له هو نتاج أثر التكنولوجيا في إعادة تشكيل الثقافة الغربية، والذي نتجت منه كما قال **كيربي** حداثة رقمية، «وبخلاف سابقتها، ليست ذات محتوى جمالي معين، أو مجموعة تقانات، أو اهتمامات يجب أن يعتمدها الفنانون إذا ما رغبوا أن يكونوا معاصرين، أو في الطليعة (. . .) ذلك أنها ثورة في طبيعة النص نفسه، الذي تعكسه بكل وضوح برامج الويب (2,0) مثل المدونات، وغرف الدردشة، ولوحات الرسائل،

والويكيبيديا، والفيسبوك، وتويتر وما إلى ذلك. إن هذه النصية عشوائية، وزائلة، ومائعة الحدود (. . .) أما محتواها فهو لقمة سائغة لمن أراد، فضلًا عن أن هذا المحتوى، لا يدوم ولا يمكن استنساخه في شكله الأصلي»[1].

إن هذا القول يؤكد عند الغرب أنفسهم، أن التقنية لا تستطيع أن تخلق أدبًا، وهي إن استطاعت أن تؤثر في بعض الفنانين ووجّهت مساراتهم نحو تأثيث النص بالتقنية، إلا أنها، تبقى «مجال قوة وليس إيديولوجيا، فإن النص لا يصبح أكثر قيمة، أو إثارة للاهتمام لمجرد كونه أكثر حداثة رقمية، فكثيرًا مما يتم إنتاجه حاليًا من نصوص الحداثة الرقمية مبتذل، وأبله وحتى مقرف مكروه»[2].

ليس غريبًا إذن أن يعدد الغرب وهو منتج هذا الأدب الجديد آثار الحداثة الرقمية السلبية على الإبداع والإنسان معًا، لأنه في حالة مراجعات دائمة لما ينتجه، لكن الغريب أن نبقى، نحن العربَ، نعيد تجاربهم ونعتقد في كل مرة أنها بمثابة الفتح المبين، ولعل هذا ما يفسّر أن هذه الحداثة الرقمية، تعتنق عند بعض المروّجين لها عندنا، باعتبارها بديلًا ثقافيًا ضروريًا للنهوض بالثقافة العربية، في الوقت الذي ثبت إفلاسها عند الغرب الذي نراه يتجاوزها إلى آفاق أخرى، هي ما سمّي

---

(1) يراجع أماني أبو رحمة، **نهايات ما بعد الحداثة، إرهاصات عهد جديد**، مطبوعات وزارة الثقافة العراقية دار ومكتبة عدنان بغداد 2013 ص 135.

(2) أماني أبو رحمة، **نهايات ما بعد الحداثة**، ص 136.

عندهم بحالة **بعد ما بعد الحداثة** التي يلاحظ فيها العودة إلى القواعد والقيم والنظام والمعنى ومفهوم الكائن الإنساني، كرد فعل طبيعي على ارتباكات ما بعد الحداثة وآثارها العدمية والعبثية في الإنسان والإبداع. ولذلك، فالأديب العربي اليوم، مطالب، مثله مثل الناقد، بتحمل مسؤوليات التجديد والإبداع، في ظل سياقات عالمية، تفرض عليه تحديًا كبيرًا هو جزء من التحدي الذي يفرض على السياسيين والمفكرين، والاقتصاديين، في ظل ما تفرضه التكنولوجيات الجديدة من إعادة هيكلة لطبيعة الإنسان نفسه والعالم من حوله. وإذا كان الأمر هكذا، فكيف يكون مع الأدب الذي يدخل الشعرية شيئًا فشيئًا في إطار أعم، ترى فيه موضوعًا ثقافيًا.

يتضح من هذه الإطلالة على دور التقنية في الأدب، أن الرقمنة وضعت النص الأدبي أمام عدة إشكالات، لخصها فرانسوا راستيي في قوله عن النصوص الرقمية أنها، ليست خاضعة لسلمية ما وأصبحت كلها متساوية حسب القانون، وهذا ما يهدّد بالنسبة إلى النصوص الأدبية بعض الأحكام المسبقة التي تهم الذوق، بالفعل يمكن للإجابات على طلب ما أن تصنع جنبًا إلى جنب مقاطع من نصوص قيّمة، وغير معروفة وغير معقولة وهزلية، نبيلة وفظة، وهذا التصوّر يدحض بفظاظة **التصور العظيم للأدب** ويحدث قلقًا خفيًا في سماء البيداغوجيا»[1].

---

(1) فرانسوا راستيي، **علوم النص وفنونه** ترجمة: إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2010. ص127.

2 ـ استيراد الشكل وتفاعل الهويات

سنسائل في هذا المبحث المبررات الفنية والتاريخية والثقافية لاستعارة تجربة الهايكو الياباني Haiku في الشعر العربي المعاصر وكيف تم التعامل معها؟ هل أفرغت من هويتها واستعيرت بوصفها شكلًا فقط؟ أم بوصفها نصًا ثقافيًا احتفظ بهويته الأصلية وجرّ معه مضمون الحضارة اليابانية؟

كيف تعالقت الهويتان العربية واليابانية من خلال قصيدة الهايكو؟ وهل ساهمت هذه التجربة في خلق تفاعل ثقافي بين الأمّتين؟ هل كانت هذه التجربة كافية في التعريف بالآخر؟ وما مدى الإضافة التي قدّمتها هذه التجربة إلى الشعر العربي؟ وكيف تم استقبال هذه التجربة عند المتلقي العربي وكيف قرئت؟ وهل تطلبت إجراء نقديًا أم خضعت لما يخضع له سائر الشعر العربي؟ وذلك من خلال ثلاثة نماذج من رواد التجربة في العالم العربي هم: **محمد الأسعد** من فلسطين **وعذاب الركابي** من العراق **وعاشور فني** من الجزائر.

لا شك أن الحوار الذي جرى ولا يزال قائمًا حول الهوية تحكّمت فيه عدة إشكالات في الثقافة العربية، لعل أهمها؛ قضية الإبداع ومسألة الحداثة الشعرية، التي لاتزال تثير أسئلة تتوزع على ثنائيات أصبحت اليوم تقليدية كمسألة الإتباع والابداع، والتقليد والتجديد، والأصالة والمعاصرة وغيرها من الثنائيات التي ظلت تشكّل الفكر العربي حتى بعدما انشغل الغرب بمسائل اعتقد أنها ما بعد حداثية، وكان هدم الثنائيات

ديدنها باعتبارها تشكل مركزيات ينبغي التخلص من تمظهراتها مثل إلغاء الآخر واستغلاله وفرض الهيمنة الشاملة اقتصاديًا وثقافيًا وسياسيًا.

في ظل هذه السرديات الكبرى طرحت في الفكر العربي المعاصر مسألة الهوية، ووجهت الصراع الذي بدا حادًا مع قصيدة التفعيلة التي اعتبر دعاتها التحديث الشعري انسلاخًا من التقاليد واستبدالها بما اعتقدوا أنها فتوحات لإبداع جديد، ثم قلّت حدّة الصّراع مع قصيدة النثر، وها هو اليوم لا يكاد يبين في ظل ما سمي بحوار الحضارات.

لقد كان الصراع حول الهوية، دومًا، مدعومًا بالطرح الإيديولوجي الذي خفّ تأثيره أو تغيّرت ملامحه بفعل السعي البراغماتي للفكر المعاصر، الذي وجه الاهتمام إلى التنمية الاقتصادية، كما وجه الثقافة أيضًا وجهة مختلفة تحكمها أنساق إبستيمولوجية تبحث في «كيف نفكر؟ بدل في ماذا نفكر»؟ لتصبح الإيديولوجيا خادمًا للإبستيمولوجيا، وكان من مظاهرها، طرح فكرة حوار الحضارات الداعية إلى قبول الآخر، والاعتراف بتاريخ الحضارات الأخرى والتعرف إلى إنجازاتها، ومن ثم، خلق إمكانية للتعايش، وخصوصًا في ظل ثورة الإعلام والاتصال التي «لم يسبق للتاريخ أن شهد لها مثيلًا، فقد جعلت المعمورة في حجم قرية صغيرة، وعملت هذه الوسائل على توصيل المعلومات إلى كل مكان، وإلى كل إنسان، بحيث أصبح الإنسان يفكر في إطار الفكر الجماعي للبشرية كلّها،

فتقاربت الأفكار وتعارفت الثقافات والديانات»[1].

غير أن الحداثة وضعتنا في إشكالات لا حصر لها؛ حيث انشغل العرب بنتائجها أكثر مما انشغلوا بمعاينة أشكالها وألوانها وعلاقاتها بالهوية، ومن هنا فالإشكال الجوهري في الحداثة الشّعرية العربية، متعلق بمدى تعبيرها عن رؤية العربي المعاصر للحياة والوجود والأنا والآخر، وهل الأشكال التي خاض الشعراء في تجريبها، وخصوصًا تلك التي استمدت معالمها من الأنماط الغربية، عبّرت عن وعي مغاير لما ساهمت فيه هذه الأشكال التعبيرية، في تشكيل الذائقة الشعرية الغربية، أم هي مجرد تقليد؟ وبمعنى آخر، هل ساهمت هذه الأشكال في تغيير الذائقة العربية، وإحداث القطيعة التي تنبأ بها الحداثيون العرب وسعوا إلى إرساء دعائمها تنظيرًا وإبداعًا، مثلما فعل **أدونيس ويوسف الخال**، وغيرهما من **«جماعة شعر»** أم بقيت مجرد تجارب تساير طروحات ما بعد الحداثة التي ما فتئت تغيّر أشكالها، وبطريقة سريعة ومذهلة، لم تترك للمنظرين، ولا للنقّاد فرصة حصر ملامحها، الأمر الذي يفسّره غياب نظرية نقدية عربية تساهم في تكوين الفعل النقدي الكوني وإنشاء معرفة مؤثرة.

وأمام هذا التجريب المتسارع، تستوقفنا مجموعة من الأشكال الكتابية الجديدة، التي تزاحمت وحاصرت الذائقة

(1) عبد الله محمد العشي، **الإسلام وحوار الحضارات**، المجلد الثالث، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، سلسلة الأعمال المحكمة (57) الرياض 2004 ص 266.

العربية، وأربكتها، وصدمت آفاق انتظار القراء. ولقد كان لمنظري الحداثة، وخصوصًا مؤسسي **مجلة شعر** دور كبير في قيادة الشعراء إلى الخوض في إشكالية، تضع هوية الشعر نفسه، موضع تساؤل قبل سؤال خصوصية الذائقة الشعرية العربية، مثل ذلك ما كتبه أدونيس ومريدوه، وما يكتبه البعض الآخر استنادًا إلى دعاوى امحاء الأجناس أو تفاعلها، أو عبور التخصّصات وغيرها من المفاهيم المرتبطة بما سمّي بالنهايات، والما بعديات، والتجريب والتجاوز، والتفكيك، وغيرها من الأفكار التي فرضها سياق تحوّل العالم من حولنا، الأمر الذي يعني أن التوجهّ إلى التجريب، هو نتاج تحوّلات خارجة على الأدب والنقد، وتمّت المراهنة على مسائل فرضتها الوسائط التكنولوجية الجديدة، كالشكل والصورة وكل ما له علاقة بالإشارات البصرية، الإيقونية والطوبوغرافية للأشكال، استنادًا إلى ما فرضته نظريات الفضاء والسيمياء وغيرها.

وجد كثير من الشعراء في هذا التعابر، شكلًا من أشكال الخروج من الهيمنة والنمطية أو بلاغة الكذب، وهو خروج يسعى إلى تشكيل هويات جديدة للشعر العربي بلغت حد الإعلان عن موت البلاغة والإيقاع، بل ربط الشعر بمفهوم الراهن l'actuel وهو الحاضر الذي لا يحضر، أو الحاضر الذي يوشك أن يحضر، في عرف التفكيكيين، لأن كل حاضر مرشح للانقضاء، وهذا يعني أن الشعر الذي يتبنّى هذه الفلسفة، هو شعر يوشك أن يكون شعرًا من حيث هو تعبير عن راهن لا يعبّر عن واقعة بقدر ما «يوشك الحاضر أن يأتي به، ثم يتراجع عنه، إنه صيرورة الزمن الآخر، أو الصيرورة

الغير، هذا الخارج الذي يحتاجه الداخل، ولكن شرط أن يظل خارجيًا عنه، يظل من الأغيار»[1].

عادة ما ينظر إلى الأشكال الجديدة على أنها مجرد مغامرات تجريبية، سرعان ما تؤول إلى زوال، ولعل ما وجّه إلى قصيدة التفعيلة في الخمسينيات من انتقادات ونقاشات على صفحات مجلات «**شعر**» و«**الآداب**» و«**الثقافة الوطنية**» يدل على الطريقة التي تستقبل بها الأشكال الجديدة والتجارب التجديدية، ولئن أدّى ذلك النقاش إلى بروز طروحات جادة في قضية التجديد والتقليد، وأدّى إلى حسم الصراع حول القديم والجديد، ولو جزئيًا، فإن التّسارع الذي نلحظه اليوم في ظل تكنولوجيا الإعلام والاتصال يجعل عودة ذلك النوع من النقاش بعيد المنال، فالشعراء اليوم يخوضون تجارب جديدة من خلال وسائط مختلفة، وليس هناك حالة ثقافية يمكن أن تحتوي هذه الطرائق التعبيرية الجديدة وتناقشها بجدية. وما أن يستوي الشكل على عوده، حتى يبدأ الترويج له باعتباره ظاهرة طبيعية تعبر عن سيرورة تاريخية، ومثال ذلك قصيدة النثر التي حصلت على شرعية وجودها وتوافرت لها أسباب البقاء وأصبح لها أعلامها وأتباعهم.

قد يبدو الأمر طبيعيًا، إذا برزت أشكال جديدة باعتبارها نتاج دينامية داخلية، تعكس الدينامية نفسها التي تشهدها حركة

(1) جيل دولوز ـ فليكس غتاري، **ما هي الفلسفة**، ترجمة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، اليونسكو، المركز الثقافي العربي، من المقدمة ط1 بيروت 1997 ص18.

التاريخ، والسيرورة التي آلت إليها تلك الحركية، باعتبارها نتاج ظروف ذاتية وموضوعية، ما يعني أن وراء أيّ شكل جديد تقبع فلسفة، أو رؤية معرفية، هي التي تتحكّم في تحويل الأشكال وولادة أخرى. ولقد بات من الطبيعي أن بروز أي شكل، يحمل فلسفته الخاصة به، وإن كان يرتبط بما سبقه، ارتباطًا تفاعليًا تطوّريًا، فهل اعتماد **الهايكو** اليوم له ما يبرّره تاريخيًا إذا ما اعتبرنا أنه زمنيًا لاحق على قصيدة النثر، التي كانت نتاجًا طبيعيًا لقصيدة التفعيلة؟ أم أنه عملية تقليد لم تكن في أوانها إذا اعتبرنا أن انتشارها في الثقافة الغربية، تمّ منذ عقود خلت بفعل انفتاح معارضي المركزية الغربية، ومحاولة التعرّف إلى ثقافة الشرق، وخصوصًا اليابان التي وجدوا فيها فضاء خصبًا للممارسات السيميائية المتنوعة، عدّها **رولان بارت** إمبراطورية علامات، هزّت كيانه وحرّرت أسئلة الإبداع والدلالة وحياة العلامات من انغلاق الفكر البنيوي.

استنادًا إلى الاحتمال الأول، يرى **عبد العزيز موافي** أن الشاعر في قصيدة النثر أصبح «يعتمد على الحدس الانطباعي، ومن هنا كان احتفاؤه باليومي والعرضي والهارب، وقد أدى ارتباط الشاعر بالتجارب اليومية إلى أن أصبحت اللغة المتداولة، هي النتاج الطبيعي لهذا الارتباك؛ وبالتالي، أصبح الشاعر يستهدف إنتاج ما نسميه شعرية التقرير، والتي لا تتحقّق عبر شعرية الكلمات، بل من خلال شعرية العلاقات»[1]

---

(1) عبد العزيز موافي، **قصيدة النثر من التاسيس إلى المرجعية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2006 ص17 بتصرف.

إذا سلمنا بهذا القول، فإن الكتابة على طريقة **الهايكو** اليابانية تبدو أمرًا مشروعًا؛ لأنها جاءت استجابة لفلسفة قصيدة النثر نفسها، بغض النظر عمّن وجه الاهتمام بهذا النوع من شعر أمة أخرى، ليست لنا علاقات حضارية معها، وتقوم على فلسفة روحية تختلف عن الرؤية التي ينتمي إليها الشعر العربي. كما يمكن أن نتتبّع مسيرة هذا الشكل في تاريخنا الشعري، من خلال ما يسمّى بالشعر المنثور بأشكاله المختلفة، أو المقطعات والثلاثيات والرباعيات، وغيرها من التجارب التجديدية التي تنحو شكلًا، أو مضمونًا، منحى يشبه شعر الهايكو.

لقد ثبت تاريخيًا، أن رفض أي نموذج جديد، تحكّمت فيه أسباب سياسية وإيديولوجية أكثر مما هي أسباب إبداعية صرفة (نذكر في هذا المجال النّزعات السياسية القومية التي كانت وراء دعوات التجديد عند جماعة شعر ومجلات (الآداب، وحوار، ومواقف وغيرها) فهل غياب الأسباب المماثلة مع شعر **الهايكو** يجعل دخوله إلى الساحة الإبداعية العربية أمرًا مستساغًا، بل ضرورة حضارية، وهل يمكن تبيئته؟ ويصبح لانتقاله إلينا مبرّراته الفنية والثقافية، خصوصًا بعد رحلة التحوّل التي قطعها إلى الغرب، والتغيّر الذي حدث فيه عند أصحابه أنفسهم؟

من هذا الطرح، سيتم تركيزنا على هذه التجربة التي تثير عدّة إشكالات لا ترتبط، فحسب، بعلاقة هذا الشكل بالذائقة الشعرية العربية، بل بعلاقته بأشكال التغيّر الشعري العربي منذ قصيدة التفعيلة.

في مرحلة أولى، لا يمكننا أن نعاين هذه اللحظة إلا استنادًا إلى المعيار والقيمة الجمالية التي لا تزال تحتكم إلى علاقة كل تغيير بما كان؛ أي بالهوية، على الرغم من أن هناك من يرجع الحديث عن الهوية إلى طبيعة العقل العربي الذي لم يتوصّل، على المستوى الإقليمي والقومي، إلى صيغة للتواصل الفعاّل الداخلي والخارجي، ومن ثمة نشأت الحيرة والتردّد، وأصبح السّلوك العربي لا يمكن التنبؤ به؛ «لأنه لا يزال موقع الهوية متردّدًا بين القمة والقاع، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الآخر، الذي يجاهر بصراعاته الداخلية، بينما يخجل العقل العربي أن يخرج الاختلاف من الداخل إلى الخارج»[(1)]

الهايكو شكل شعري ياباني، أصبح له تأثير عالمي خلال القرن العشرين ببساطته وإيجازه، وهو يعبّر عن استدعاء ملاحظة أو إحساس عن العالم الخارجي، ولحظة حاضرة، ينبغي للقارئ أن يعيشها مع الكاتب لكي يشاركه فيها، بعد ما أشيع أن الشاعر يعيش وحده في عزلة. كما ينظر إليه على أنه شعر المهلة، والمهلة هي الاصطلاح الأقرب في التعامل مع التغيير مباشرة وليس مع أحد المتغيرات أو بعض من أعراضه، وهو الاصطلاح الأحدث في لغة الصيرورة، لأن المهلة ليست توقّفًا فيما لا يتوقّف واقعيًا، ولكنها لحظة تكثيف ذِروي (من

(1) رمضان بسطاويسي، **علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجًا**، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1998. مقدمة الكتاب ص12.

الذروة) تظلّ مادتها من مادة الصائر نفسه[1] ومن هذا المنطلق، لا يمكن أن ننظر إلى هذه التجربة كأعراض تغيير حدثت للشعر العربي بعزوف عن إيقاع أو استعارة أو غيرها مما يشترط في الهايكو الياباني، ولكن باعتباره لحظة إبداع «المهم في معياريته هو التقاطه فكر الحافّة وليس الحد، هو بناء حافّته الخاصّة مع مطلق الإبداع، وتحديد مهلته الخاصة بالنسبة لانسراع المسافة»[2].

كما يتمفصل موضوع الهايكو الياباني تمفصلًا ثلاثيًا يضعه في زمن وفي فضاء معيّنين، أي إنه تجربة تمرّ عبر تنظيم موضوعاتي يستجيب لـ«**أين**» وهو مكان التجربة و«**ماذا**» وهو موضوع الهايكو يتوزعان على ثلاثة أسطر[3] ليشكّلا قولًا يشبه القياس، مؤلفًا من قضايا يُسلّم بها فينشأ عنها قول آخر.

قد يكون لهذه الصيغة المختصرة ما يقابلها في التقاليد الشعرية العربية من الناحية الشكلية، مثل المقطعات والمثلثات والبيت الواحد، ولئن كان هذا الاحتمال يجعل هذه التجربة استمرارًا لحركات تجديدية ظهرت في تاريخ الأدب العربي، فإن مجرّد ربط هذا الطرح بقضية القصر والطول يسقط عدم المراهنة عليها، ويُبقي المراهنة على الرؤيا الخاصة، أو الفلسفة التي يقوم عليها الهايكو نفسه، مقارنة بمنطق الفكر

---

(1) يراجع جيل دولوز، المقدمة، ص 21

(2) المرجع نفسه، مقدمة مطاع صفدي، ص22.

(3) voir Jean Aubert Loranger - **le miroir oriental de la Bibliotheque Francaise.**
ur:/ http//id - euridit - org/iderudit/01192502.

الذي يحكم الرؤية الشعرية العربية التي شغلت فكر شعرائنا، حتى الذين يدّعون التجديد، حيث لا يزال إنشاء قصيدة عندهم مثل تشييد عمارة، يحول دون السّماع إلى حفيف ورقة تسقط من شجرة، أو هسهسة حشرة فوق الأرض، أو هدير البحر، وهديل الحمام وحركة عصفور يطير، أو وردة تتفتح، أو خرير الماء وهزيز الهواء والريح، أو صيحة مولود، ونزول عبرة على الخد، وهي اللحظات التي يعبّر عنها الهايكو باعتباره «لحظة الحدة المطلقة حين يكون استحواذ الشاعر على حدسه كاملًا. (...) إنه شعر بلا أفكار، ومع ذلك، فمن الممكن، أن توجد فيه أفكار ما، وحتى إن وجدنا فيه فكرة، فستكون شيئًا متغلغلًا في ثنايًا العمل الفني كله مثل الهواء»[1].

هناك قواعد شكلية كان لا بد للهايكو الياباني أن يلتزم بها، وتتمثل في نظام المقاطع الذي يتكون من ثلاث جمل، تحوي الأولى؛ خمسة مقاطع والثانية، سبعة، والثالثة خمسة، كما تحمل كلمة، توحي إلى الفصول وأخرى تفصل بين الجملتين، والملاحظ أن الخصائص الفونولوجية في شعر الهايكو، تذكّر في خطاطتها الإيقاعية بإيقاع الموسيقى الشعبية التقليدية اليابانية كما لاحظ ذلك[2] seegan mabesoone هذه الأبوة بين شعر الهايكو والأغاني الشعبية، تتعدّى، كذلك، إلى

(1) كينيث ياسودا **واحدة بعد اخرى**، ترجمة محمد الأسعد، سلسلة إبداعات عالمية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 316 شباط/فبراير 1999 ص 21.

(2) voir Seegan Mabesoone; **(issa. Redcouvert - essai potique compare).**

مستوى الصّور الأسلوبية والموضوعات مثل العلاقات العائلية والحيوانات الصغيرة، التي يعزى الاهتمام بها إلى الفلسفة أو الديانة الكونفوشيوسية المؤسسة على إرث الآباء والأجداد، مثل قول إيسا:

آمين آمين/ تقول آمين بفم مفتوح/ الضفدعة.

عندما استعار الغرب هذه التجربة في مطلع العشرينيات من القرن الماضي، لم تمنع الشعراء من أن يحدثوا بعض التعديلات، على الرغم، من استجابة الفرنسية مثلًا لشكل الهايكو للتشابه الصوتي بينهما، فإيقاع اللغة الفرنسية مقطعي وأصواتها الصائتة متشابهة مع اليابانية، وهيئتها الصوتية كما هي مستعملة موجودة في اليابانية[1].

ولقد تحدث **رولان بارت** عن الهايكو في كتابه **«إمبراطورية العلامات»** رابطًا إياه بالاحتفال الروحي épiphanie فقال: «أن نتحدث عن الهايكو، يعني تكراره بصفة أكثر دقة، فالهايكو يشبه حفلًا دينيًا أو روحيًا مفاجئًا، إنه عملية إظهار مفاجئة للأشياء كما تجلّت لنا، عملية إظهار مفاجئ للواقع الذي يبرز عاريًا من أي ظهور ولا يمكن اختصاره في أي تعليق»[2].

لا يسعى الهايكو إلى شرح أسباب موضوعه وآثاره،

(1) ibid

(2) Roland BARTHES; **L'empire des signes**; Editions du seuil Paris 2005; p 93-94.

وإنما يسعى إلى تخليد اللحظة الفورية كما لو أنها هي، مثل قول أحدهم: **بركة قديمة /ضفدعة تقفز/صوت الماء.** إنه يؤكد الدلالة الفورية للحظة الآنية الأكثر قابلية للإحساس واللّمس والواقعية؛ ولذلك قيل إن الهايكو لا يستسيغ كثيرًا الرمز والاستعارة، ولا يرنو إلى تسجيل عبرة معيّنة، إنه لحظة في كلمات قليلة تحمل صورة وإحساسًا في الوقت الذي تطالب فيه تقاليدنا بكم هائل من الكلمات أو بنفس طويل وفكر مصقول وعمل بلاغي متعب طويل، وهذا يعني إمكانية تغيّر جوهر العملية الشعرية نفسها، وحمل الشاعر العربي على التنازل عن أفق معرفي له شروطه المرتبطة بطبيعة العقل البياني العربي، الذي قد يفرض إكراهات يمكن أن تبطّئ عملية الانخراط الآلي في فلسفة أخرى ومنطق عقل آخر، إن لم تعطّله، على الرغم، من أن ما توحي به عملية التجريب نفسها بالنسبة إلى بعض الشعراء، يعدّ بمثابة الحصول على حقوق أخرى يرفض أن يعطيها إياهم أدبهم والذائقة الشعرية العربية التي تمارس هيمنتها، وتقوم بدور شرطي الحدود على الشعراء، وكان **رولان بارت،** قد رأى هذا التحول ضرورة بالنسبة إلى الشعر الأوروبي في سبعينات القرن الماضي.

لقد تلقى الغرب الهايكو بوعي ساهم في إثراء حساسيتهم الشعرية، مع التحذير من السعي إلى إدماج السنن المقطعي لشعر الهايكو الياباني؛ لأنه لا يتوافق مع السنن الفرنسي، ودُعي كتاب الهايكو الفرنسيون إلى الخضوع للتصوّر العروضي الخاص بلغتهم، الأمر الذي يعود بالنفع، وبالنتائج المهمة لتطوير الشكل في اللغة الفرنسية، ذلك أن الحرية التي تمنحها

أي تجربة شعرية جديدة، لا بد أن تساهم في إحداث نوع من التفاعل الابستيمولوجي في تصوّر الشعراء للشعر، وذلك من أجل إبداع طرائق جديدة، وإنتاج حساسية شعرية مختلفة وواعية، تفرض مقبوليتها من خلال مشروعيتها في تطوير الإبداع الشعري.

في تاريخ الشعر العربي لم يكن الإيجاز في الشعر مطلبًا إلا بتحقيق بعض الوظائف أو المواقف. كأن يكون خادمًا للسرد، أو تعبيرًا عن مواقف مخصوصة لمقاصد معروفة، وما عدا ذلك، فقد كان الطول هو العلامة التلفظية التي تجسّد الصيغة التاريخية لما به يكون الشعر شعرًا، على الرغم من أن العرب اختزلت الطول في بيت واحد لتؤكد أن المتلقي هو الوحيد الكفيل بالحكم على الجودة، وليس البيت الواحد إلا إيجازًا واختصارًا للقصيدة، فيصبح الطول، أو القول أكثر، طريقًا لما به يُحكم على جودة الشعر، وهو القول الأقل، ولذلك اعتبرت الأشكال الشعرية القصار روافد للشعر؛ لذلك لم تكن يومًا من اهتمام من أرادوا تقنين الظاهرة الشعرية من النقّاد، إلا بما يجدون فيه ما يعضد حكمهم عن القصائد الطوال.

إن هذه الازدواجية في الذائقة الشّعرية العربية، هي التي جعلت الشعراء يحتكمون إلى النفس الطويل الذي لا يعدو أكثره سوى تفاصيل للبحث عن البؤرة، ما جعل الشعراء يجنحون إلى التذكّر والوصف على حساب اللحظة التي كانت سببًا في إنشاء القول، ومن هنا جاءت فكرة الكذب في الشعر، وعدّ المجاز من الكذب وتشظي الإحساس القوي العاري، على الرغم من أن الشعر في إطلاقيته هو إحساس مداهم

مفاجئ، متدفّق، قبل أن تكون حركة الفكر قد وجّهته. إنه انغماس في الإحساس الخالص، أما الهايكو فهو ضد فائض البلاغة والغموض، ولذلك يسعى أصحابه للتخلّص من الخصائص التي تدلّ على إعمال الفكر والسّعي إلى الحجية والاستعارة والإحالة والتماثل والغنائية. وقد عرض **محمد الأسعد** الشاعر الفلسطيني، ومترجم الهايكو، إلى الجمالية التي يقوم عليها الهايكو في أربعة أسس هي: الإيحاء واللاتماثل والهشاشة والبساطة. فهي صورة توحي ولا تصرح، وهي مختصرة تشير إلى الفراغ دون أن تملأه، وهي أكثر عناية بالأشياء[1].

لا يمكن أن نعتبر أن الشكل القصير هو الطريق إلى إبداع الجديد، ذلك أن القصر هو مجرد علامة طوبوغرافية فيزيائية في علاقتها بطول النص، وليس قصر الهايكو إلا وجهًا لعملة طرفها الآخر هو الإيجاز الذي ليس علامة فيزيائية بل سمة تلفظية بالدرجة الأولى «حيث أن الرهان الأساس فيه هو خطابي، ليس القول فيه بإيجاز هو القول الأقل، بقدر ما هو القول بطريقة أخرى، فالإيجاز منظورًا إليه باعتباره عملية تلفظية هو قبل كل شيء صيغة تاريخية للطريقة التي يكون بها الموضوع»[2]. ولذلك نرى الشاعر العراقي **عذاب الركابي**، يراهن على تجاوز معظم قواعد الهايكو، معتقدًا أن هذا النوع من الشعر، موجود في تقاليدنا. «**فقصائد الهايكو موجودة**

---

(1) كينيث ياسودا **واحدة بعد أخرى** مقدمة محمد الأسعد ص 9 ـ 10.

(2) voir: Jean Aubert Loranger - **le miroir oriental de la Bibliothque Franaise.**

لدينا منذ زمن، جميعًا كشعراء، ولكنها متناثرة .. مبعثرة داخل القصائد الطويلة وفي بطون الدواوين»[1].

إن هذه التجربة في رأي **عذاب الركابي** وكذلك عند الشاعر الجزائري **عاشور فني**، تطرح إضافة تجعل هذا الشكل جزءًا من لحظات الشّعرية العربية الهاربة. اللحظة التي هي بمثابة الجزء، وقد هيمن عليه الكل وانزوى في بعض بطونه، كما تطرح، أيضًا، سعيًا لأن يكون للعرب هايكو خاص بهم، يعبّر عن الهوية والخصوصية، ومن هنا يمكن تفسير سرّ سقوط بعض قواعد الهايكو عندهم، كما سقط بعضها عند الغرب وهذا ما يؤكده **الركابي** بقوله: الهايكو العربي «ليس صدى لآهات شعراء الهايكو الياباني أمثال (باشو، بوسون، إيسا)، لكنها بسرعة وعمق عباراتهم البرقية (التلغرافية) الموحية، هم تعاملوا متأثرين بديانة «**الزن**» مع اللغة بشكلٍ كهنوتي، وهم يحاورون الفصول ومكونات الطبيعة، وأنا اختلفت عنهم في أنسنة هذه المكونات وأنا أضفي عليها التجسيم والتشخيص، وديواني الأخير «**رسائل المطر**» يؤكد هذا. و«الهايكو» بمفهومي: إرسال تلغرافي، وبوح شعري روحي مكثف، ليس بهرجًا لغويًا، وإنما هو ثمرة شيء يغلي في الأعماق، فضاؤه لغة كونية آسرة.. لغة اللغة، وخيال الخيال.. وجمل تضيء دون حدود»![2]

وهو الأمر الذي أكد الشاعر **عاشور فني** جانبًا منه،

---

(1) عذاب الركابي حاورهُ ـ رمزي بهي الدين الإسكندرية 2012.

(2) عذاب الركابي حاورهُ ـ رمزي بهي الدين، الإسكندرية 2012.

وهو من أكثر المطلعين في الجزائر على هذه التجربة ترجمة وإنتاجًا حين قال «**أعترف باندهاشي في البداية لبداهة هذه التجربة الثرية، رغم أنني كنت في الحقيقة أتحرّى شيئًا من قواعد الهايكو في كتابة قصائدي، دون أن أكون على علم بذلك، كاقتصاد اللغة وبناء الصورة**»(1). ولذلك نراه ينزع نزوعًا جعل فيه لهذه التجربة ذاكرة تمتد في الإيقاع وبناء الصورة الذي عهدناه في تجربته الشعرية السابقة، وإن بدا الاختلاف في توزيع الوحدات اللغوية على ثلاثة أسطر حتى وإن اقتصر على كلمة واحدة، وهو الأمر نفسه الذي تتجسّد به تجربة هايكو **عذاب الركابي** الذي أمّن له طريقًا نحو التقاليد الشعرية العربية، فخالف منطق الهايكو الياباني نافيًا عن الهايكو العربي أن تكون له ذاكرة أخرى ترتبط برؤية كهنوتية للغة، ورأى بأن السرعة والإيحاء والتكثيف والعمق هو ما يجسّد رؤيته للهايكو، فهو لا يريد أن يشعر القارئ باستعارة التجربة؛ لأنها قائمة على الإحساس باللحظة، ورؤية خاصة لا يمكن أن تستعار أو تكون صدى؛ ولذلك لا نراه يرهق نفسه في افتعال أسطر ثلاثة، بل يرقى باللحظة إلى فضائها اللغوي الذي تطلبه حتى وإن جلبت في طريقها لحظات أخرى. كقوله:

تبرّر الأزهار خجلها

في شذاها،

---

(1) عاشور فني، **هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي**، دار القصبة للنشر والتوزيع ط1 الجزائر 2007 مقدمة الديوان، ص: 16.

تبرّر السحابة بردها

في عناقيد مائها،

ويبرّر العاشق فوضاه في هيامه[1]!!

فهناك لحظات ثلاث منفردة كل واحدة بفضائها اللغوي وبمعناها، ولا يجمع بينها إلا فعل التبرير المرتبط بالأزهار والسحب والعاشق، وهو الذي ساهم في جلب لحظة بعد أخرى، وكان بإمكانه أن يجلب لحظات أخرى وفضاءات أخرى تأخذ الكلمة فيها، كما يقول الشاعر في مقدمة هذا الديوان، «ما يكفي من الحرية، فالكلمات هي صاحبة المبادرة، ولهذا جاءت مشاغبة، والبلاغة مستفزة، والخيال أكثر شرودًا» وهو ما يجعل هذه التجربة عند الركابي خاصة به، قد لا تتوافق مع الرؤية التي يقوم عليها الهايكو نفسه.

وربما ذلك ما جعل الشاعر **محمد الأسعد**، يرفض التفكير في كتابة هايكو بعيدًا عن استحضار الرؤية اليابانية، فكتابة هذه التجربة، لا يمكن أن يتم إلا بتفاعل خلاق يقوم على فهم جوهر اللحظة الحدسية التي ينطق بها الهايكو، وعلى الشاعر العربي أن يمتلكها، فيغير من أدائه اللغوي المعهود وبلاغته المعتادة، فالذي يكتب نص الهايكو عليه أن يشتغل على تقنياته، ويوظف منطق الرؤية التي تحكمت فيه. فيقول في بعض تجربته.

---

(1) عذاب الركابي، **رسائل المطر**، دار الأدهم للنشر والتوزيع، ط1 القاهرة 2012 ص85.

- خريف

ذات خريف
بين الأشجار
أسمع ضحكات الأطفال

- قيثار

أكان ذاك
رنين قيثار
وراء الليل والأشجار؟

- حارسة الليل

صاغية في ضباب الفجر
حين يستيقظ لغط الناس
وسكون الأمكنة

- دفلى

وحيدة
هذه الدفلى في باحة البيت
يتساقط المطر

- سدرة

وحدها في الظهيرة
سدرة البيت
تلقي الظلال في الباحة الخالية[1]

(1) محمد الأسعد، هايكو شعر وتقديم، مجلة «أفق»: الثلاثاء 01 تموز/يوليو 2003.

يبدو أن **محمد الأسعد**، وسعيًا نحو تحقيق شخصية الهايكو الياباني، نراه يكتب ببلاغة مفصولة عن التقاليد العربية، ويجسّد مفارقة تتجسّد في قلب نظام الجملة العربية من تقديم وتأخير، قبل أن تعكس المفارقة في الرؤيا التي يقوم عليها الهايكو الياباني، ولا غرابة في ذلك وهو الذي يعتقد بجدة التجربة، ونشدان الإضافة لقول البساطة والوضوح الذي تبدو لفرط وضوحها غامضة لسببين: الأول، أنها لا تعلّق لها بأنماط الشعر العربي، التقليدي منها والمحدث، الموزون والمنثور. والثاني؛ لأنها تحمل رؤيا مختلفة إلى العالم غير ملموسة في الثقافة العربية[1].

وما يعلق بالذهن في هذه النماذج وغيرها مما سمّي تجربة هايكو سواء عند **الأسعد** أو غيره على اختلاف الطريقة، وبغض النظر عن استثمار شروط الهايكو الياباني كلها، أنها تنقلنا من التمركز حول الشاعر إلى ما جرى من وقائع ومن وإلى الأشياء، أفلا يمكن أن يكون هذا تغيّرًا في الموضوع الأثير بالشعر العربي الذي امتد عبر الأزمان دون أن تسكته أي تجربة جديدة؟ لقد كان الشاعر العربي وحتى في الموضوعات الأكثر إيديولوجية أو واقعية أو سياسية أو دينية هو الصوت المهيمن، فكل شيء كان ينظر إليه من داخله، ولا يزال القارئ العربي يسأل عند قراءة أي قصيدة ماذا يريد أن يقول وهل هو حزين أم سعيد أم وحيد أم نرجسي. . . ولا يزال هو الوحيد

(1) يراجع محمد الأسعد، هناك من يمضي وحيدا في الضباب، مجلة **أفق**، الثلاثاء 01 تموز/يوليو 2003.

الذي يحيل إلى أشياء لا يستطيع الآخرون رؤيتها أو سماعها أو شمّها أو تذوّقها أو الإحساس بها؛ لأنه يحولها إلى أفكار مجرّدة وهو ما يمثله الاتجاه الغالب في الحداثة الشعرية العربية. فهل ما افترضه **محمد الأسعد** من ضرورة إحداث القطيعة مع أنماط الشعر العربي، التقليدي منها والمحدث، الموزون والمنثور، يحقّق الرؤية الشعرية الجديدة في الذائقة العربية؟

إن الإجابة عن هذا الطرح تقتضي التساؤل عن مدى مقبولية هذه التجربة، في المشهد الشعري والثقافي العربي المعاصر، ولكي تتم للهايكو مقبوليته، يجب الانتقال من فكرة الكم كقيمة عليا، هذا الكم الذي كان سببًا في الوقت الحاضر في تغليب أجناس أخرى كالرواية؛ لأنها أكثر كمًّا من الشعر، كما لا يمكن أن نفصل التجارب الجديدة في الأنواع الأدبية، والشعر خاصة عن تجدد الوعي، بالبلاغة البصرية، التي ارتبطت بظهور وسائط جديدة كان لها الدور الكبير، في لفت الانتباه، إلى التفاعل الذي يمكن أن ينتج من تفاعل هذه الوسائط مع الأدب، كمثل الصورة الإشهارية الثابتة والمتحركة، ولغة الإعلام الآلي والرقمية. ولعل هذا الارتباط نفسه، وفي الوقت الذي ينقل الأدب إلى فضاءات تجريبية أخرى، نجده يفرض على منظري الأدب، أسئلة أخرى تضع القوانين التي تجعل من الأدب أدبًا التي بدأها الشكلانيون موضع تساؤل، وهنا نقر بعبثية الشعرية التي حاولت تحديد القواعد وعلمنة الأدب واستقلاليته، وهو نوع من الانكماش على الذات، أفقد الشعرية قدرتها على التنوع والتحرر

الحقيقي، ذلك أن العلمنة أوقعت منظري الشعرية في إرباكات منهجية كثيرة، لعل أهمها، هو نبذ الاختلاف الذي هو أساس الإبداع والخصوصية والفرادة.

ولم يكن الشعراء العرب بمعزل عن هذه الحساسيات الجمالية الجديدة، نتيجة التواصل المتعدّد مع الغرب، وما فرضته شروط الحداثة آنذاك، والساعية إلى إعادة النظر في أنماط الكتابة وتجديد التعامل مع اللغة ومع الواقع، وهو الأمر نفسه، الذي نجده عند الجزائريين حيث بدأت معالم الانعتاق مبكرًا من خلال تجربة **الشاعر رمضان حمود** في عشرينيات القرن الماضي، الذي كتب قصائد «تشمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة»[1]. هذه الرغبة في التجديد والخروج من النمطية يمكن إرجاعها إلى «الحركة الطبيعية لحركات التّجديد في الشعر العربي القديم استنادًا إلى ما حدث في العصر العباسي، أو من خلال الموشّح الذي اختلف عن التقاليد، شكلًا ومضمونًا؛ حيث تمّ التّطابق بين المضمون المرتبط بالطبيعة، مثلًا، والشكل البصري الذي يجسّده متمثّلًا في شجرة أو وردة»[2]. وهو الأمر نفسه مع بعض الأشكال الأخرى، التي ظهرت عبر العصور مثل الذي حدث في ثلاثينيات القرن الماضي، عندما كان

---

(1) ناصر، محمد: **الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية) 1925 ـ 1975**.دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط1 1985، ص 150.

(2) التلاوي محمد نجيب: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 (د.ط) ص28.

المزج أسلوبًا اتّبعه بعض النظامين، إلا أنه كان مزجًا محكومًا بالموت لأنه اعتمد مزج البحور لا التفاعيل ولا دقائق الأوتاد والأسباب، فكان مزجًا خارجيًا بين قوالب لا مزجًا داخليًا بين عناصر (مثلما يرى **محمد الأسعد**) لأن مزج العناصر، هو كيمياء اللغة، لا مزج القوالب، «وهذا هو ما يميز القصيدة القصيرة الحرة، حين تعتمد مزج العناصر، إنه أكثر جدة، فهو يخرج على نظام الشطرين ونظام التفعيلة المكرورة رغم عللها وزحافاتها»[1].

وبغض النظر عن نسبة الهايكو اليابانية، فإنه يعكس منحى فلسفيًا يمكن أن يستجيب لرؤية فلسفية تهتم بفعل القصد الذي يحدّد توجّه العقل نحو موضوعات العالم الخارجي باعتبارها موضوعات قابلة لأن تدرك، وهذا الاهتمام بعلاقة العالم الخارجي بالإدراك سبق وأن وجدناه عند الشعراء الرمزيين، وذلك عن طريق الحدس الذي يعتبر بمثابة البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية، للشيء الذي يميّزه عن غيره، وبدون هذا الحدس لا يستطيع الناقد أن يدرك الدلالات الجوهرية للعمل الأدبي»[2]. يقول **الركابي**:

لا تحضرُ

الزنبقة

---

(1) يراجع محمد الأسعد، هناك من يمضي وحيدا في الضباب، مجلة **أفق**، الثلاثاء 01 يوليو 2003.

(2) راغب، نبيل: **موسوعة النظريات الأدبية**. مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان ط1. 2003. ص427.

مجلسَ الشمسِ الّتي
تغتابُ العصافير !![1]

❀ ❀ ❀

يمتحنُ
العصفورُ حَنجرتهُ،
بأغنيةٍ قديمةٍ،
على شبّاكِ عاشقْ !![2]

فالشاعر، هنا، لا يكتب مجرّد وصف لشيء حدث فعلًا، أو لم يحدث، بقدر ما يحاول أن يظهره، وكأنه حاضر عبر إثارة الانطباع لدينا بأنه حدث[3] وهذه النظرة إلى الشعر، إن أمكن تعميمها في الشعر العربي، ستدير ظهرها لتاريخ القصيدة العربية؛ لأنها قصائد بلا تاريخ إلا الأشياء واللحظة واللغة. إنها تطرح قضية علاقة الإدراك الحسي بالمعرفة القبلية، ومن ثمة، بالجانب الذاتي، وهنا، يكون التفاعل بين النص والتجربة التي تحاكيها، وليس بين نص ونص آخر، ولذلك، يمكن أن نفهم فكرة عدم اعتماد الهايكو على التناص واعتباره متعبقًا بطريقة جلية مع التجربة كما أدركتها الحواس.

إن هذا البعد التجريبي والواقعي يجعل الشاعر يصوّر ما

(1) عذاب الركابي، **ديوان رسائل المطر**، ص7.
(2) عذاب الركابي، **ديوان رسائل المطر**، ص8.
(3) يراجع هيدغر، **أصل العمل الفني**، ترجمة ابو العيد دودو، الجزائر 2001 ص13.

يراه وما يقصده، ليجعله قابلًا لأن يعايشه القارئ معايشة متساوية وليست معايشة تمكّنه من الإضافة، وهنا يختلف مفهوم التشارك الذي يفرضه الهايكو على القارئ عن التشارك الذي تقرّ به الفينومينولوجيا والتأويلية.

وإذا كانت اليابان قد استطاعت أن تبرز كقوة اقتصادية، وكظاهرة قامت على تسيير الوقت والإنسان والتراب، فإن شعر الهايكو يجسّد هذه الثلاثية من اللحظات وهي: **الموضوع والآن ومتى**. وبغض النظر عن آثار ذلك الثقافية، هل يمكن أن يجسّد الشاعر العربي هذه القاعدة الثلاثية وهو لا يعير اهتمامًا للوقت ولا للعمل، ربما هذا ما جعل الهايكو بمجرد استيراده خضع لنوع من التحويل وعدم الالتزام بقواعده، فتم الانتقال من المقطع إلى الوزن؛ حيث تنوعت الأوزان كالرجز والمتدارك والمتقارب عند **عاشور فنيّ**، وتحرر عذاب **الرّكابي** من الإيقاع وعدد الأسطر، وابتدع **محمد الأسعد** إيقاعًا مركّبًا من عدد من التفعيلات، على الرغم من أنه من أكثر الداعين لاحترام منطق الهايكو. ولقد حاولت قصائد **الركابي** أن تكون شبيهة بالحكم، ذات لغة واصفة تقوم على خصائص لا نجدها في الهايكو كالتشخيص والمفاضلة والإخبار والوصف كقوله:

يستقبلُ
اللّيْلكُ الحزينُ
الخريفَ،
بلونٍ شاحبٍ!!

❀ ❀ ❀

تسخرُ
السنونوةُ الناحلةُ
وشجرةُ الزيتونِ،
من عِراكِ الدِيكةْ!!

❀ ❀ ❀

تتكاثرُ الثمارُ
فرحاً،
بأمّها الشجرةِ،
كريمةِ الظلالِ والنسائمْ!!

❀ ❀ ❀

تتنازلُ الأشجارُ
عن أوراقِها
قبلَ أنْ يتمَّ خطبتَهُ
الخريفْ!!

❀ ❀ ❀

لا تُخفي
السّنابلُ ضحكتَها الإلهيةَ،
حتّى لوْ لمَعَ
منجلُ الحصادْ!!

❀ ❀ ❀

لا ترى

الورقةُ النائمةُ،

في سريرها المخمليّ

ضرورةً،

لحُكمِ الخريفْ!![1]

يمارس الهايكو في هذه الأسطر سلطة التوجيه، ويتوزّع التصوير، بين الحكمة والوصف، فيجعلنا نتساءل إن كان العمق الذي ينشده الهايكو، يمكن أن يرتبط بالحكمة، فتدخل الحكمة مرة أخرى إلى الشعر، أم أن الأمر مرتبط باختلاف عن الأشكال الأخرى، يجعل للقصيدة شخصيتها وموضوعها، الذي لم يدخل من قبل إلى دائرة الشعر العربي.

توحي هذه النماذج، بأن القصد من كتابة الهايكو هو سعي للخروج على المألوف، وهو السّعي نفسه الذي وجّه الشعراء إلى قصيدة النثر، التي تشترك مع تجربة الهايكو في الإيجاز مع اختلاف، مقارنة بالقصيدة الطويلة، وكلّها تعبّر عن تجاوز القوالب الجاهزة، سواء اقترنت بالوزن، أو بتشكيل الفضاء النصّي واللغوي، ومن ثم السّعي إلى تغيير العادات القرائية، التي كثيرًا ما تكون عائقًا أمام كل حركة تجريبية؛ لأن التعوّد، حينئذ، يعتبر حقًا يؤخذ من الشاعر، ليصبح فيما بعد واجبًا يفرض عليه إكراهات كتابية معيّنة، هي ما يجسّد مفهوم التقاليد الأدبية.

(1) عذاب الركابي، ديوان **رسائل المطر**. ص: 9 ـ 10 ـ 11 ـ 12.

وقوانين الهايكو المغايرة، لم تحل دون اهتمام الشعراء العرب بموضوعات أخرى، قد لا تعد من الهايكو إذا احتكمنا إلى صرامة مبادئه التي ترتبط بالموضوع، ولكن من منطلق الخصوصية نجد شعراءنا يتحدّثون عن موضوعات أخرى، مثلما ورد عند **الركابي** في ديوانه الأول «**ما يقوله الربيع**»:

- **وطن**

كم
يلزمك من الكذب
كي تنام
ليلة ثلجية
في سرير الوطن

- **حرية**

كم
يلزمك
من النفي
كي تعيش حريتك[1]

في ديوانه هذا، وبخلاف **محمد الأسعد**، نرى **الركابي** يرتهن إلى التقاليد الشعرية العربية بالعمل على تطوير الفكرة

---

(1) عذاب الركابي، ديوان **ما يقوله الربيع** 2004 نسخة الكترونية مرسلة من الشاعر.

النواة التي ينمّيها بالعودة إلى الوتد الكلامي، فيتجاوز بذلك قانون اللحظة التي يمتاز بها الهايكو إلى تعدّد اللحظات، وهذا ما يجعله يكتب هايكو خاصًا به، مثلما ورد في قوله من ديوان ما يقوله الربيع، حيث نراه يؤكد منذ المقدمة خصوصية شعر الهايكو، فينفي أن يكون «صدىً لآهات شعراء الهايكو الياباني الكبار أمثال: باشو، بوسون، وإيسا، ذلك أن قصائد الهايكو العربيّ تجربة هامة، وستكونُ من صُنع إصابعنا، وحناجرنا، ولحظات جنوننا كُلّنا كشعراء، على الرغم من إجازته أن تغرف هذه التجربة من سرعة وعمق عباراتهم البرقيّة (التلغرافية) الموحية، والأسلوب الزخرفيّ التشكيلي ومكونات ومفردات الطبيعة التي تشكل نسق القصيدة»[1]، غير أنه، وبعد معاينتنا للديوان، وجدنا أن الشاعر يؤسّس لشكل يختلف عن شعر الهايكو الياباني ويجعله يرتهن إلى تقاليد الكتابة العربية، حيث يقول:

● بلاغة

لنْ أنسى

ما حييت

نظرةَ تلكَ الوردةِ،

لنْ أنسى

ما حييتُ

---

(1) عذاب الركابي مقدمة ديوان **ما يقوله الربيع**.

ثقةَ قطرةِ الندى

بنفسِها،

لنْ أنسى

ما حييتُ

بلاغةَ الألمْ!!

- **نرجسيّة**

النخلةُ:

ترى نفسَها دليلَ المكانْ،

الأرضُ:

ترى نفسَها أمَّ الكونْ،

الزهرةُ:

ترى نفسَها إلهةَ الجمالْ،

والشاعرُ:

تراهُ الكائناتُ

ضميرَ الأزمنةْ!![1]

مبدئيًا، يمكن الإقرار، أن هذا الشعر يختلف عن منطق تجربة الهايكو، التي تبدو وكأنها تصل إلى البؤرة مباشرة، في حين تتطلب القصيدة العربية (وفي هايكو **الركابي**) طريقة أخرى تقوم على الوصف، والتركيز على لحظات بدل اللحظة

(1) عذاب الركابي، ديوان **ما يقوله الربيع**.

الواحدة. وهذا ما ينعكس على طبيعة الشكل الذي ترد به التجربتان.

وبغض النظر عن المقطعية، التي ليست خصوصية يمكن للشعر أن يراهن عليها؛ لأنها جزء من طبيعة اللغة ذاتها، فإننا يمكن أن ننظر إلى الهايكو استنادًا إلى بلاغة الرؤيا والتشكيل معًا.

فبلاغة الرؤية الشعرية في الهايكو: قائمة على فكرة المفارقة، والمفارقة في ذاتها مقولة بلاغية تتأسّس على إدراك مختلف للواقع، هو الإدراك الحدسي الذي نجد ما يماثله عند المتصوفة أو عند الرمزيين والسورياليين.

إن هذا الإدراك الذي يميّز تجربة الهايكو، هو شكل من مجموع أشكال الرؤية التي تقوم عليها الكتابة الشعرية والتي لا يمكن للقيمة الجمالية أن تتحدّد بها؛ لأنّها لا يمكن أن تتحدّد بشكل واحد، فالشعر منذ أن عرفته الإنسانية قائم إما على الإدراك العقلي وإما الحسّي للوجود.

أما **بلاغة الشكل** القائمة على الإيجاز، فهي مطلب من مطالب البلاغة العربية التي لم تكن تعرّف إلا به، فهل اعتماده في هذه التجربة يعبّر عن رغبة، ولو مرحلية، في الانعتاق من مجال التقاليد العربية التي تطالب الذائقة الشعرية بالطول في القصيدة، وصياغة عمل بلاغي طويل، فيكون اعتماده شكلًا من أشكال التخلّص من واجبات تفرضها الشعرية العربية، واكتساب حقوق أخرى تمنحها إياه هذه التجربة؟

إن الحديث عن مجرد استيراد الأشكال، كما هي الحال مع الهايكو، لمحاولة إنباته في الثقافة العربية، إذا لم يكن

مشروطًا بشروط الهوية، وما لم يكن قائمًا على ما يعبّر عن تفاعل خلاق بين الثقافات، لا يفيد المثقف العربي في شيء. فالطبيعة كموضوع للشعر في ذاته، لا يمكن أن يضيف شيئًا، ما لم يكن الهدف منها، لفت الانتباه إلى أثر غياب الطبيعة من عالمنا، نظرًا إلى هيمنة التكنولوجيا وانكفاء الإنسان في عالم مصطنع، يجعل منه إنسانًا آليًا، كما أن اعتماد الإيجاز، لا يطلب لذاته، ما لم يساهم في تثمين بلاغة الإيجاز العربية، وأن كلًا من الموضوع والشّكل يساهمان في تغيير رؤية شعرائنا إلى العالم والواقع، وخصوصًا أن فن الهايكو يتأسّس «على قيم جمالية كونية بسيطة، تجد صورًا لها عند كل الشعوب وفي كل الحضارات»[1].

ومن هنا، فالحديث عن عملية تعريب للهايكو، ترتبط ارتباطًا وثيقًا، بخصوصية السنن العربي الإيقاعي والبلاغي، كأن يكون قائمًا على إيقاع ينسجم مع إيقاع الشعر العربي؛ لأن إيراد جمل منعدمة الإيقاع لا يدخله في السياق الشعري، كما أن الالتزام بشروط معينة، كالتي تداولها البعض عن شعر الهايكو من قبيل: نفي الاستعارة ليس مما يراهن عليه في الشعر؛ لأن الاستعارات نحيًا بها، والقول بعدم اعتمادها، تنكّر للإبداع الشعري نفسه، هذا إذا ثبت مما ترجم إلينا من الهايكو الياباني، أنه لم يخل من المجاز، وهذا ما حدًا بالشاعر **عذاب الركابي** إلى اعتماد التشخيص في تجربته والأنسنة التي يعتقد **محمد الأسعد**، وهو من ترجم الهايكو الياباني، بضرورة غيابها من قواعد الهايكو حيث يقول:

(1) عاشور فني، ديوان **هنالك بين غيابين**، ص10.

«والذين اعتادوا على المنبع العربي التقليدي أو المنبع الغربي التقليدي الذي طبع بطوابعه الشعر العربي الحديث، سيجدون في هذه القصائد ما لا يفهمون. فهي تتجنّب الأساسيات العزيزة للجمال الشعري المألوف: التشبيه والمجاز وتجريد الملموس وتجسيد المجرّد، وتتمسك بتسمية الموضوع (موضوع الخبرة) مباشرة. وهي تتجنب التّشخيص أو أنسنة الأشياء. فالإنسان ليس مركزًا، بل هو خيط في شبكة كلّية، وكذلك بقية الموجودات من تراب، ونبات، وحيوان، ونجوم، وسديم»[1] غير أنه ما يلبث عندما ينتقل إلى الكتابة أن يقع، هو نفسه، في الأنسنة مثل ما ورد في قوله:

● وداع

خطواتنا

غمغمة

على أوتار قيثار بعيد

● **مطر**

ما الذي

يبكيك

أيها المطر؟

---

(1) يراجع محمد الأسعد، هايكو شعر وتقديم محمد الأسعد، «**هناك من يمضي وحيدًا في الضباب**» أفق: الثلاثاء 01 تموز/يوليو 2003.

● **بلبل**

بلبل عابث

أغنية تغرق

في حجر الليل[1]

إنه يجعل للوداع غمغمة وللمطر بكاء، كما جعل الأغنية تغرق وشخّصها بالطريقة نفسها التي تصنع بها الاستعارة. وتبقى المشكلة التي تثيرها تجربة من كتبوا في الهايكو العربي «تتمثّل في قابلية القصيدة العربية لتمثّل التجارب الشعرية الناجحة، ليس في الغرب، فحسب، وإنما في أقصى الشرق، ثم تتجاوز هذه التجربة كل الطروحات الفكرية السابقة، لتقدم خطوة تطبيقية، يكون من آثارها أنه باستطاعة الشاعر العربي، وهو يملك تاريخًا شعريًا حافلًا أن يضيف إلى المخزون العربي شعرًا جديدًا من الأسلوب المستلهم من الإرث الشرقي هذه المرة»[2] هذا إذا اعتبرنا أن هذا النوع من الشعر، لا يوجد ما يماثله في الثقافة العربية كما قال **محمد الأسعد** آنفًا، على الرغم من أن **عاشور فنّي**، يرى بأننا نجد في بعض الأفكار

(1) محمد الأسعد، هايكو شعر وتقديم، مجلة «**أفق**»: الثلاثاء 01 تموز/يوليو 2003.

(2) يراجع التفاتة نقدية إلى قصيدة الهايكو في اللغة العربية هايكو صحارى الجنون لعبد اللطيف خطاب نموذجًا. د.أحمد علي محمّد. **جريدة الأسبوع الأدبي** جريدة أسبوعية تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن العدد 788 تاريخ 15/ 12/ 2001 Updated: Tuesday, September 30, 2003 03:39 AM.

المتداولة في النقد العربي حول التجربة والكتابة الشعرية مبادئ أولية لكتابة هذا الشكل من الشعر، ومن ذلك الحديث عن الكشف والتكثيف، وعن الحد الأدنى من اللغة في القصيدة، وقوة الهشاشة ولغة انكسار الوجود، وآنية الحضور، وتجليات الأبدي فيما هو آني عابر[1].

ومهما كان الاختلاف في تفسير هذه الظاهرة، في علاقتها بالذائقة الشعرية العربية، فإن استيراد هذه التجرية، ليس لكي تكون بديلًا، وإنما لتكون شكلًا مضافًا إلى تجاربنا الشعرية المختلفة، كقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر وغيرها من التجارب الأخرى. إنها تجربة لا ننتظر أن تدخل على الثقافة العربية بلاغة جديدة، بقدر ما تنبّه إلى أشكال بلاغية عربية، تماثل بلاغة الهايكو، قد تم تهميشها لحساب بلاغة معيّنة فرضت هيمنتها، وأهم تلك الأشكال البلاغية، **الإيجاز**، الذي يمكن أن تتمّ العودة إليه لتجديد نمط القصيدة العربية وإخراجها من بلاغة الرمز والإيغال في الغموض الذي فرضته الحداثة الشعرية، وهذا يحفّزنا للعودة إلى أشكال تعبيرية أخرى في تراثنا وإعادة تصنيفها وإثرائها، كما يمكن أن يكون مفتاحًا للانفتاح على شعريات الثقافات الأخرى، وهي شعريات أصيلة عبّرت عن ثقافات متميّزة، وليست مستوردة. ومن ثمة تصبح معولًا لتفعيل الهوية التي لا تزال أسيرة موقفين اثنين:

الأول مرتبط بالاحتكام إلى الماضي **والثاني** سائر على

(1) يراجع مقدمة عاشور ص 5.

خطى الثقافة الغربية التي اتجهت نحوها الحداثة الشعرية العربية. فما زلنا في أسر وهيمنة ثقافة واحدة كالعين الواحدة، والدليل أن هذه الثقافة نفسها، كانت هي الوسيط الذي عبر منه الشعراء العرب كما **قال عاشور فني**: «كان الشاعر الفرنسي «**بول إيلوار**» في تسجيليته الجمالية أحد المفاتيح التي أخذتني إلى الصورة، ومنه اتصل البحث عن التجربة العالمية لدى التصويريين الأمريكيين وخاصة **إزرا باوند وإيمي لويل** ومن جاء بعدهم. تلك كانت نافذتي الأولى على عالم الهايكو في صورته الغربية في اللغتين الفرنسية والانجليزية»[1] بل إن التجريب ظل هو الهاجس؛ حيث يقول: «ظلت التجربة هاجسي واتجهت إلى تطوير لغة تستجيب لهذا الهاجس، بعيدًا عما شاع من ألفاظ وتعابير استهلكتها قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر معًا، ساعدني هذا على الاتجاه نحو البصري والحركي والآني، وكان ذلك هو طريقي إلى الهايكو»[2]، لذلك نراه في ديوانه المعنون:

«هنالك

بين غيابين

يحدث أن نلتقي»

إنه صاغه وفق منطق الهايكو الشّكلي في تكوينه من ثلاثة أسطر، غير أن ما احتواه من أشكال أخضع أسطرها في

(1) عاشور فني م، ن. ص 6.

(2) فني، عاشور: مقدمة ديوان. **هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي**، ص 6.

الغالب إلى تفعيلات البحور العربية المعروفة، كما خرجت موضوعاتها من الطبيعة إلى موضوعات ذاتية وأخرى اجتماعية ووطنية، وجنح في بعضها إلى الرمزية والإيحاء كقوله:

- **سحابة بيضاء**

بخيط رفـــيع
تجمع الريح قطعها المبعثرة
وهـــــي تمر

- **على الرصيف**

عينان تعبران الكون
تـــنفذان
حتى الـــعظم

- **في المساء**

ما الذي حرّك أشجار المساء؟
هبّت الريـــــح
وهبّت كل أسباب البكاء

لا شك أن الاقتصاد اللغوي، وتكثيف الصورة واضحان في هذه المقطوعات، وهو سعي وجدناه عند الشاعر نفسه وفي الشعر العربي عمومًا، الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن جدوى تسمية التجربة بالهايكو إن لم تكن مجرد شعار إعلامي لا غير.

لقد ثبت أن القيمة الأدبية تتحكم فيها قيم فوق أدبية؛

إعلامية أو سياسية هي التي تروّج شكلًا معيّنًا أو كاتبًا معيّنًا أو ثقافة أدبية على حساب أخرى، ولعلّها، هي نفسها، تلك القيم التي حالت بيننا وبين الثقافة الشرقية. ولا شك أن تجربة الهايكو، هذه، تجعلنا نستعيد القيمة الأدبية ونتجاوز القيمة ما فوق أدبية التي جسّدتها المركزية الأوروبية، على الرغم من أن انتشار الثقافة اليابانية نفسها مرتبط بوسيط اقتصادي، وسلطة القوة اليابانية التي فرضت نفسها. غير أن تجليات مظاهر هذه الثقافة، وغيرها من الثقافات الأخرى، يحدّ من سلطة هيمنة ثقافة ما، مثلما حدث في العصور الإسلامية الأولى؛ حيث كانت الثقافة العربية تستعير من الثقافات الأخرى بعض المفاهيم والأشكال التعبيرية، وتتفاعل معها دون أن تكون بديلًا أو تحلّ محلّها. فلا غرو من أن ننفتح على ثقافات أخرى كالثقافات الشرقية الأصيلة التي طمستها التكنولوجيا حتى يكون لدينا مجال للخيار، وخصوصًا، أنها ثقافات تحمل قيمًا ومضامين إنسانية تعيد للثقافة روحها، وتعبّر عن هواجس الشعراء لامتلاك «لغة تستجيب لحاجات التعبير عن مكابدات الذات لوجودها اليومي في بعده الأزلي: الانغماس فيما هو آني ملموس دون فقدان البعد الروحي والإنساني الشامل، حيث لا يمكن للعقل أن يكون وحده سبيلًا لعقل العالم واستبطان الذات»[1].

في تعاملنا مع هذه التجربة الشعرية اليابانية يجب أن نتجاوز الطريقة الرومنسية الانفعالية التي تعاملنا فيها مع الثقافة

(1) عاشور فني مقدمة الديوان، ص6.

الغربية، فالقصر، والمباشرة، والبساطة، والهشاشة، والإيحاء، لها مكانتها في نمط من البلاغة المقموعة في التراث العربي، التي حكمت عليها الثقافة العربية بأنها مرتبطة بأنماط من الكلم دون الشعر، بل إن الشعر المعاصر نفسه، يحفل بكثير من التجارب الشعرية المماثلة لشعر الهايكو في بساطته وإيجازه، فقد كتب **سعدي يوسف** ما يسمّى القصيدة اليومية، التي تجاوز فيها ما سمّاه بلاغة الكذب، وهي موضوعات انتبه إليها بعض الشعراء العرب في قصيدة **التفاصيل اليومية** وقصيدة **اللافتة واللمحة والومضة**، التي تقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الهايكو.

فتحقيق مبدأ البساطة الذي لا يجب أن نراهن عليه. يجب أن يستجيب للرغبة في إعادة بعث فلسفة **السهل الممتنع** التي ظلت شعارًا يوصف به بعض الكلام دون أن يفعّل، كما أن طبيعة الإدراك الجمالي للعالم الذي اعتقد **محمد الأسعد** أنه لا يوجد له مثيل في التقاليد العربية، يمكن أن نجده في التجربة الصوفية، بل إنه هو نفسه يصف الموقف في تجربة الهايكو بأنه موقف صوفي «حيث يستعصي التعبير أمام الخبرة التي لا سابق لها، وهو عصي بالطبيعة في مثل هذا الموقف الصوفي (ذروة الموقف الفني من الوجود)».

فهل كان لا بد للشاعر العربي أن يغرق في اختيار الكلمات والخوض في عمليات استبدالية، وأن يعقد علاقات غير مألوفة ليعبّر عن المألوف؟ أم أن المألوف نفسه غائب، فلا يعبّر الشعراء في حقيقة الأمر إلا على غير المألوف؟ الأمر الذي يجعلنا نشكك في مسألة الغموض التي شاعت في الشعر

المعاصر القائم على الغموض الذي لا يستطيع أن يكتشف ما يختلج في الذات أثناء تفاعلها مع الموجودات، ولا يستطيع أن يعبّر عن لحظة التقاء الكوني بالذاتي والأبدي بالآني والمجرد بالملموس والوعي بالطبيعة، لحظة بسيطة عارية خالية من التقعّر والوصف والتكلف اللغوي الفضفاض[1].

إن التّمركز حول ما جرى، يلغي تاريخًا من تمركز الشاعر العربي حول ذاته حيث كان صوته، حتى في الموضوعات العامة، هو الصوت المهيمن، وفي أقسى المواقف والحالات النفسية، وإن تبنّي هذه النظرة الخارجية التي تحدّ من تصريح الشاعر وإيحائه بذاته، داخل الخطاب الشعري، يمنح الآخرين فرصة رؤية الأشياء التي يستطيعون رؤيتها أو سماعها أو شمّها أو لمسها. إن هذا النوع من الشعر، يجعل الشاعر يتنازل عن عواطفه وانفعالاته، لكي يوقظ في المتلقي حواسّه؟ ويقبل أن يقاسم اللحظة مع المتلقي بعدما تعوّد إرباك القارئ وجعله يهيم بين احتمالات عدة، لاكتشاف ما يمكن أن يقصد إلى قوله في قوله؟ فيتخلّى عن التجريد الذي أصبح ديدن الشعر وقوامه، وأن يترك اللغة تقول نفسها دون تدخّل منه.

ليس هذا تغييرًا في هوية الشاعر، بقدر ما هو تغيير هوية الشعر نفسه، لكي يتنازل عن نخبويته ويصبح الشعر الذي يفهمه الجميع، ويحسّ به الجميع، وليس مجرد أثر الشاعر في

(1) م. ن، ص 7.

الجميع. ففي الهايكو كما قال أحد رواده باشو «هناك أشياء لا يمكن أن تتعلّمها بل يجب أن تلجها بنفسك»[1].

يقول عاشور فنيّ:

- **باب مفتوح**
  مشكور جهدك
  في كسر الأقفال
  تفضّـــــل

- **ذكرى**
  كلّما أغمضت عيني
  فاضت وجوه الأحبة
  مع الدموع

- **صباح بارد**
  ورقة خضراء
  عند النافذة
  وعصفور لا يغنّي

- **زهور**
  عيون الحديقة
  تحدّق بي
  وقلبي فراشة[2]

(1) voir Dominique Chipot.fr/ haikus/conseils - html.

(2) عاشور فني، هنالك بين غيابين ص: 20/ 23/ 24.

هل يمكن أن تجعلنا هذه القبضة من الكلمات، أن نحس بعمق التجربة الإنسانية التي لا تقال. هذه القبضة من الكلمات التي تترجم قدرة **عاشور فنّي** على استيعاب المدهش في قلب العادي، والمطلق في قلب النسبي، والمقدّس في قلب المدنّس، وذلك من خلال إبرازه جزئية معينة، وعيّنة من العالم تلخّص كل شيء، وتدل على كل شيء، وتعطي كل الأشياء عمقها. فكلمة **تفضّل** وعبارتا: «**وقلبي فراشة، وعصفور لا يغني**» هي ما يصنع هذا العمق في قلب البسيط الذي نلجه، لكن ليس بمنطق الهايكو كليًا، لأن بناء الأسطر لا يخضع للقياس نفسه الذي يخضع له الهايكو، وإلا ما الدافع الذي حتّم عليه أن يجعل من السطر كلمة، أو يقسم الجملة إلى سطرين أو ثلاثة، الأمر الذي يعني أن الطابع الشكلي والقصر، لا يمكن المراهنة عليه، بقدر المراهنة على الرؤيا الجديدة التي تحملها قبضة الكلمات هذه، وكيف يمكن للرؤيا أن تتّسع في قلب الإيجاز، مثلما أكد ذلك **سيبويه** حين قرن الإيجاز بالاتساع منذ بداية التقعيد للكلام العربي.

لا شك أن محسوسية النظرة إلى العالم التي تفرضها تجربة الهايكو، ستمنح فرصة للشعراء لكي يعيدوا النظر في حرج الغموض الذي أوقعتهم الحداثة فيه، فحين قال بعض الحداثيين إن الشعر كشف، وقع الظن أن الكشف إيغال في الرمز والمغالاة، فازداد الشاعر العربي غموضًا، حتى جعل الشعر غريبًا عن موضوعه وعن المتلقّي، ولم يخلق هذا الغموض هوة بين الشاعر والقارئ، فحسب، بل بين الشاعر والعالم الخارجي الذي أصبح الإيغال في إحداث علاقات غير

مألوفة بين الكلمات هو السعي وهو المنتهى، وفرض على القراء أن يستعينوا بالوسيط المنهجي الذي فرضته العلمنة؛ لكي يرى النص عالمًا من الرموز التي توحي بما لا يوحى إلى شيء، في الوقت الذي يعدّ التأمل في الكون مقصدًا مهمًا من مقاصد الشعر الذي يجعل النقد يتجاوز فكرة المنهج الدوغم dogme ويجعلنا نعيد النظر في مفهوم الشعر ووظيفته؛ لأن الشعر لا يرتبط بشكل مثالي معيّن، إنما هو تعبير عن روحانية ثقافة تجد نفسها في شكل معيّن، يفرض علينا، في كل مرّة، النظر إلى كل قصيدة استنادًا إلى ما يحدس الشاعر فيها، وما يكتشفه لنا من خلالها، ذلك أن «فكرة اكتشاف الجمال في الموجودات، هنا، هي الأكثر لفتًا للنظر؛ لأن العادة الشعرية الرديئة الجارية في مختلف الفنون؛ هي اقتراح فكرة عن الجمال والجميل، لا اكتشافه، وأن جِدَّة الإدراك؛ هي الطريق إلى الكشف عن الجمال غير الملحوظ في الطبيعة والحياة»[1].

ولقد عكف الشعر العربي المعاصر، وحرصا على فهم خاص لمقولة الحداثة، باعتبارها قطيعة مع التراث، عكف على إفراغ القصيدة من المعنى، والاكتفاء بالاحتفاء بالكلمات، كما لو أن الشعر بهرج من الألفاظ. وبإمكان هذه التجربة أن تعيد الشاعر إلى التراث، في محاولة لاستكشاف المخبوء فيه وتطويره، فيصبح التجديد والتحديث الشعري،

---

(1) ينظر مجلة **غيمان**، فصلية تعنى بالكتابة الجديدة، ع8 صيف 2009 مقال ماتسو، باشو، وشراحه، في الوضوح النادر والبساطة الجميلة، محمد الأسعد /www.ghaimen. net£ motaba3at£issue_08 matso.pdf.

حينئذ، استكشافًا للماضي، لا انقطاعًا عنه وتحويله إلى روح جديدة، نحسّ فيه باللحظة التي تؤثث للمعنى ولا تخرّبه.

لقد أضحت فلسفة الجمال اليابانية التي هي «محصلة فكرية لواحدة من القوى المؤثرة في الحضارة المعاصرة، ذات تأثير واسع، ليس فقط، على مدارس الفكر المتجهة بقوة نحو «التعولم»، بل وكذلك على مدارس الفن التشكيلي ومدارس الأساليب الأدبية والشعرية المبتكرة، ومدارس الفنون المسرحية والسينمائية وغيرها، وأصبحت معظم هذه المدارس تستلهم، في العديد من خطوطها، الأفكار و«الأقانيم» الجمالية المستمدة من حضارات الشرق الأقصى، وخاصة اليابان منها، وتولي لها اهتمامًا متزايدًا. لكن مجال الثقافة العربية بقي في كلّيته تقريبًا، أسير النظرة الأحادية المنبهرة بالغرب»[1]. ولعل هذه النظرة الأحادية هي التي جعلتنا أسرى تبعية مبرمجة تمنعنا من أي تفاعل مع الآخر، وولّدت فينا صراعات بقدر اختلاف الإيدولوجيات الغربية. في حين أن الاطّلاع على الثقافة اليابانية الأصيلة يمكّننا من التعرف إلى أصالة الحضارات الشرقية، بما تتضمّنه من قيم منسجمة مع الإنسان، جمالية وفلسفية وفكرية، مشبعة بالقيم الإنسانية الراقية. ولعل من نقطة القيم الإنسانية هذه، يمكن أن نتحدّث عن تفاعل بين الهوية العربية واليابانية، والتي تجعلنا ننفلت من «ثقافة مغرمة بالتعميم، لا تستطيع فهم الظواهر بذاتها ولذاتها بلا تشبيه ولا تمثيل، ومازالت تدرج

---

(1) يراجع عيسى صيودة العدد 490 ـ 1999/ 9 ـ **مجلة العربي** ـ واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق... (دراسة في الشعر الياباني المؤلف: كينيث ياسودا ترجمة: محمد الأسعد)

«الآخر» في منظومتها المعرفية في القول والنظر بمساعدة تقاليد ثابتة ومتحجرة»[1].

لقد ثبت أن التواصل مع الغرب أنتج نوعًا من الاستلاب الذي أنتج بدوره موقفين اثنين: إما التبعية وإما التنكر. و«العالم لا يفتأ يشهد اختراع مفاهيم حضارية جديدة لا تلبث أن تسري في المجتمعات سريان النار في الهشيم . . . ولا يمكن للمجتمع العربي أن يبقى بمنأى عن هذا الفضاء المفهومي، بل لا مفر له أن يندمج فيه اندماجًا طوعيًا يختار فيه المفاهيم ويفعّل طاقات أبنائه وقدرتهم على الإبداع وإنتاج المعرفة»[2]. ولذلك فالمعرفة الشعرية والنقدية العربية التي تنتج من تفاعل الهويتين العربية واليابانية يفترض ألا تكون تقليدًا آليًا بل استلهامًا من هذه التجارب الجديدة بما يتوافق مع السنن اللغوي العربي.

إن الهايكو وغيره من أشكال الثقافات الشرقية الأخرى، هو وجه من أوجه تفعيل التفاعل بين الهويات، دون أن يحلّ هذا الشّكل أو غيره محلّ الثقافة الغربية، التي تركت بصمتها ومازالت في الثقافة العربية بنموذجها المحتذى في المعرفة الأدبية، فيتم الخروج من هيمنتها وترشيد البعد الثقافي للعولمة التي نجر إليها طوعًا أو كرهًا.

(1) براجع محمد الأسعد تراث الهايكو الضئيل في الثقافة العربية مدهش وساحر.. ولكن جمالياته غائبة، **مجلة أفق**: السبت 01 أيار/مايو 2004.

(2) يراجع طه عبد الرحمن، **روح الحداثة**، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء 2006، ط1 ص267.

ولقد كانت فكرة التفاعل، من الأصول الثابتة في الحضارة الإسلامية، استنادًا إلى قاعدة **التعارف** التي بنيت عليها وهي التي تجسّد البعد الإيديولوجي للهوية ذلك أن «الإيديولوجيا بعناصرها الرمزية ومضامينها المعرفية والاجتماعية، تلقي بظلالها على الأشياء، فتجعل معتنقًا ينظر إلى الأمر بمنظارها، ويقوّم القضايًا وفق معاييرها ومقاييسها الخاصة، لذلك فهي عالم أفكار الإنسان، كما هي وسائله النظرية والمعرفية»[1].

والسؤال المطروح في الحقيقة هو **هل نحن بحاجة إلى هايكو عربي، أم نحتاج إلى مخرج من الأزمة التي تعيشها القصيدة العربية**؟ وعلى الرغم مما يمكن أن يسفر عنه تفاعل الأشكال من آثار إيجابية في تفاعل الهويات، إلا أن مرور عشريتين كاملتين على صدور أولى تجارب هايكو عربية وفي أكثر من بلد عربي دون أن يفعّل النقد الأدبي وينظّر لهذه التجربة، يجعلنا نقف متسائلين عن طبيعة ردود الأفعال التي صاحبت انتشار هذه التجربة، وجعلت كتاب الهايكو أنفسهم هم من يروّجون ويسعون إلى التنظير لهذه التجربة، وربما هذا ما حدا **بمحمد الأسعد** إلى نعي نقد الشعر الذي وصفه بالمأزوم، في ما يشبه البيان نعتقد أنه لو استوعبه قراء الهايكو لتجاوزوا النقد العربي السائد الذي هو في أكثر تجلياته كما يقول **الأسعد**، حضور مشغول بالإصبع التي تشير إلى القمر،

---

(1) محمد محفوظ، **الإسلام، الغرب وإمكانية الحوار**، ط1، بيروت / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1998 ص 145.

بالسّلال والشباك، لا بالأسماك. وهذه حالة متدنية من حالات الوعي النقدي، لا تتجاوز التقسيم والتصنيف والتفكير بماذا أراد الشاعر أن يقول، بماذا يعني. غاية الشاعر ليس أن يقول أو يعني، بل أن يدرك، أن يحدس، أن يصل إلى لحظة الاستنارة، ويجسد هذا في شكل فني فريد[1].

يحيلنا **محمد الأسعد** على حدس اللحظة التي تشكّل لحظة القصيدة الجديدة والتي لا بد أن يواكبها حدس اللحظة المتمثلة في قراءتها ويستشهد بقول **حازم القرطاجني** الذي ينعى من خرجوا **عن مهيع الشعر إلى محض التكلم**، وهنا إشارة مهمة إلى الإكراهات التي خلفتها هذه التجربة على مستوى التلقي.

إن هذه التجربة بحاجة إلى طريقة نقدية موازية، إلى نقد حدسي، لا نقد فكري. ولهذا السبب يظل هذا الضرب من الشعر، شعر الصورة الذي يرسم الفضاء أو يشير إليه، بعيدًا عن الإدراك النقدي المألوف[2].

بعد معاينتنا لبعض الآراء النقدية التي كتبت عن تجربة الهايكو عند الركابي إذا كان مهمة النقد تتجلى في توصيف النص الذي ينبغي أن يحلّل، فهل يمكن تحديد ماهية هذا النوع من النصوص بمجرد إطلاق صاحبها عليها اسم هايكو،

---

(1) محمد الأسعد، حدس اللحظة ولحظة الحدس، net الجمهورية. الإثنين 03 كانون الثاني/ يناير 2011 **أدب وثقافة**، ص14 http:// .
www.algomhoriah.net/newsweekarticle.php?sid=128373.

(2) يراجع المصدر نفسه.

فيكون هذا المصطلح الذي تعرف به بداية الولوج إلى وصفه، والكشف عن خصائصه، ومن ثمة إيجاد الآليات الكفيلة بقراءته ونقده؟

إذا تمّ التركيز على الاصطلاح والتسمية، فهذا يعني أن الناقد سيأخذ في الاعتبار عملية استبدال شكل بشكل مع تغيير التسمية،أو إضافة تسمية فرعية أخرى، كأن يستبدل هايكو بشعر، أو يضاف إليه كفرع، ويبقى يحمل اسم الشعر ولكن بزيادة كلمة: هايكو التي هي تسمية خاصة بالشعر الياباني، ما يعني أن الشاعر يكتب بالطريقة اليابانية أي يقتفي آثار شكل تعبيري مختلف، وهنا سيكون الإشكال بالنسبة إلى الناقد هل هو البحث في هذه الآثار، فنلج إلى دائرة الأدب المقارن وقضية التأثير والتأثر، أم أننا نرصد ضروب التحويل التي حدثت، ما يعني الافتراض أن تجربة الهايكو العربية هي محض محاكاة أو معارضة مضمونية، ولذلك وجدنا الفكرة الأساس التي تشغل بال النقّاد هي مدى التزام الشاعر العربي بقوانين الهايكو.

لا شك أن تجربة الهايكو العربية تجربة مميّزة، لكنها لم تقدم نفسها بالشكل الكافي، وهذا لا يعني أن المبدع هو المعني بتقديمها، مثلما اعتقد **حاتم الصكر** الذي يرى أن المقدمة القصيرة التي قدم بها الركابي ديوانه لَمْ تقدم إضاءةً كافية لطموح **الركابي** إلى مواصلةِ تجربتهِ[1].

إن شعراء الهايكو الثلاثة، الذين عرضنا لهم، قدموا

(1) رسائل شعرية، رؤية في **«رسائل المطر». للشاعر عِذاب الركابي.**

لتجربة كان يفترض أن يلقوا بها إلى النقّاد ليتعهّدوها بالنقد والتحليل، وإذا تحدّث عنها كاتبها باعتبارها رؤية جديدة بالنسبة إليه، فهذا لا يعني أن يحدّد ويحلّل مواصفات بنيتها. ولذلك وجدنا الكم القليل من النقد الذي وجه إلى تجربة عذاب الركابي مثلًا، يجنح فيه أصحابه إلى التعميم وإعطاء أحكام مجازية، ومجاملات نقدية عن الشاعر، لا تمت بصلة إلى التجربة، إلا من حيث ربطها بالموسيقى كما فعل الناقد **مفرح كريم** الذي راح يعيد الحديث عن علاقة الشعر بالموسيقى ويجعل من شعر **الركابي** مجرد استشهادات على ما يقوله، فاستعرض تاريخ تلك العلاقة عند الفلاسفة المسلمين وشعراء الحداثة الغربية من الرومنسيين والرمزيين وخلص في الأخير إلى أن «أبرز سمة من سمات قصائد هذا الديوان أنها **محاولة جادة لأسطرة الواقع**، وهى قصائد **باعثة على البهجة**، وتصلح **دواء لكل الأفكار السوداء**، كما **أنها تتجه نحو الآخر بالقبول والمحبة، وحب الطبيعة**، والذى يؤدي، بالتالى، إلى **حب الإنسان لنفسه ولغيره**... ولعل ديوان رسائل المطر **أن يكون غناء عذاب الركابى الذى نأتنس به، وننتظره كي يرسل لنا رسائل المطر السحرية التى تعزف لنا لحنًا يعلمنا كيف نحب الطبيعة ونتعايش معها ونتآلف فى موسيقاها**»[1].

إن هذا الموقف النقدي يخلو من أي حكم نقدي، وهو

---

(1) مفرح كريم ـ **رسائل المطر تعزف الموسيقى**، ناقد وشاعر ومترجم مصري، الإسكندرية.

الأمر نفسه الذي وجدناه عند من كتبوا عن هذه التجربة التي رأوا فيها أحيانًا تذكيرًا بتراسل الحواس وأنها معادل موضوعي للطبيعة، أو أنها إيغال في الحس الصوفي الذي تتوحّد به الروح مع نظائرها ومكوناتها ومفرداتها الساعية إلى النور الذي قد يستحيل في بعض حالاته إلى جسد متأنسن غارق في تيه لحظته الفارقة[1].

هناك، إذن، تحد كبير، يفرض نفسه لم يعد متعلقًا بانفجار النظرية النقدية نفسها أمام تداخل التخصصات والعلوم المعرفية فحسب، بل بطبيعة الأشكال الجديدة.. وهيمنة وسائل الإعلام والاتصال المتسارعة على هوية الإبداع الأدبي نفسه.

بعد تأملنا في نماذج ما كتبه الشعراء الذين جربوا هذا الشكل، لا بد من الإقرار أنه، وبغض النظر عن توجّه هؤلاء الشعراء إلى تجريب الهايكو، فإنهم عبّروا عن جزء ممّا يميّز إدراك العالم في هذا النّوع، فقد نقلت هذه التجربة الشعراء من الإدراك العقلي للعالم إلى الإدراك الحدسي والحسيّ الذي لا يحوّل فيه العالم إلى أفكار مجرّدة، مثلما غلب ذلك على شعر الحداثة العربية، وإذا تبيّن لنا أن هذا النوع من الإدراك لم تخل منه الرؤية العربية خصوصًا في الشعر الجاهلي وقصائد **نزار قباني** وتفاصيل **سعدي يوسف** اليومية، فهذا يدعونا، وبغض النظر عن التسمية، إلى إلحاق تجربة الهايكو بهذا النوع من الشعر. أما إذا أردنا اعتباره امتدادًا لقصيدة الهايكو اليابانية، فهناك محاذير كثيرة تقف دون ذلك، هي محاذير

(1) محمد عطية محمود، **فوضى العاشق في «رسائل المطر»**.

الهوية نفسها عندما تغلق بابها في وجه من لا تتعرّف إليه، وطالمّا هناك قواعد تتحكّم في هذا الشكل لها صلة باللغة اليابانية، فإنه، من الصعوبة بمكان، تكييف كل هذه القواعد مع اللغة العربية. فالحديث عن هايكو من منظار «عربي» كما يقول **محمد الأسعد** يدفعنا إلى الحديث عن «عمودٍ» موروث في الشعر الياباني، وعن فن مفروض، وقواعد شرطية تجعله ميدانًا لتنافس عقيم يتحقّق فيه، كما في الشعر العربي التقليدي، «حسن الاتّباع»، أي أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتّباعه فيه بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر استحقاق المعنى المتقدم[1]. علما بأن شعر الهايكو نفسه لم يبق على حاله على الرغم من وحدة أساسه المقطعية.

لم يتسن لنا الوقوف على بنية مخصوصة يمكن أن نصف بها تجربة الهايكو العربية، نظرًا إلى اختلاف تجارب الشعراء أنفسهم، فقد تأرجح هؤلاء الشعراء بين الوزن والالتزام بثلاثة أسطر عند **عاشور فنّي** وغيابه واعتماد **عذاب الركابي** أكثر من ثلاثة أسطر، واعتماد نظام إيقاعي مختلف يقوم على المزج بين التفعيلات عند **محمد الأسعد**، ومن التزام بالبلاغة العربية كما عند **الركابي** إلى السعي إلى خلق بلاغة مفصولة عن التقاليد العربية عند **محمد الأسعد**، نرى أن الحديث عن شكل جديد

(1) يراجع محمد الأسعد، «**تراث الهايكو الضئيل في الثقافة العربية**، مدهش وساحر.. ولكن جمالياته غائبة» مجلة أفق: السبت 01 أيار/مايو 2004.

ذي بنية مخصوصة أمر سابق لأوانه، على الرغم من أن **محمد الأسعد** يحدّد طبيعة الإيقاع في هذا النوع من الشعر ويربطه بالإحساس، حيث يقول: «في هذه القصائد يمكن الإحساس بنوعين من الإيقاع: الإيقاع الخارجي المعتاد في الشعر العربي (المتحرك والساكن) والإيقاع الداخلي المعتمد على تدفّق الصور، والذي يتبع نظام الجملة الموسيقية الحرة. في الإيقاع الخارجي ابتعاد عن نمط شعر التفعيلة، ومزج تفاعيل من بحور مختلفة في الهايكو الواحدة. قد يبدأ السّطر، وليس البيت، بتفعيلة الرجز، تتلوها تفعيلة الرمل، ثم يبدأ سطر بتفعيلة الخبب وهكذا.... المعيار هنا، هو الإحساس بالتدفّق الداخلي. مثلًا قد تبدأ القصيدة بإيقاع بطيء تقوده تفعيلة الكامل، وقد تنتهي بتفعيلة الخبب للإيحاء بالتسارع.»[1]

لا شك أن هذا الرأي يعيدنا إلى مقولات نقدية سبق وأن روّجها ما سمّي بالنقد الجديد، وثبت أنها ليست فاعلة، حيث لم تستطع أن تحرّر القصيدة العربية من الإيقاع كلية، وإن ما يبرّر به وجود إيقاع خارجي وداخلي يقوم أحدهم على المزج بين التفعيلات، ويقوم الثاني على إيقاع صوتي، هو في الأصل إيقاع مرتبط باللغة العربية قبل ارتباطه بالشعر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يعكس هذا الرأي وجهة نظر شخصية عن تجربته في كتابة الهايكو نابعة من فهمه الخاص له، وهو الأمر

(1) قصائد هايكو شعر وتقديم محمد الأسعد، **«هناك من يمضي وحيدا في الضباب»** مجلة أفق: الثلاثاء 10 تموز/يوليو 2003.

الذي وجدنا نقيضه عند **الركابي** الذي رأى ضرورة تبيئة هذا النوع من الشعر، مثلما يرى الشاعر **عاشور فني** أنه موجود أصلًا في ثنايًا الشعر العربي. ولعل في تباين الآراء هذا اختلافًا في الموقف من الحداثة نفسها، على الرغم من أن تجربتنا مع التحديث، أقرت أن الحداثة ينبغي أن تتطلب تراثًا، وأنها لا تثمر حقيقة إلا في أمة تملك ماضيًا إبداعيًا عريقًا، والشاعر العربي يستطيع أن يحوّل هذا النمط الشعري الياباني بالارتهان إلى أشكال مغيّبة في تراثنا ليصير طاقة على إنتاج ما يضاهي هذا التراث.

قصيدة الهايكو في العالم العربي تكتب بطرائق شتى استنادًا إلى دعاوى شتى، حتى أصبحت قصيدة بلا ضفاف. لقد وصلت إلى العالم العربي بشخصية أخرى؛ لأنها اكتسبت هويات أخرى لا تسمح لنا بمعرفة بنيتها ولا منطق كتابتها سوى أنها تجربة تقنية؛ فهل نحتاج إلى قارئ سيأتي يقرأ الهايكو بطريقة أخرى أم يمكن أن تتجرد البلاغة من هويتها فيكون الهايكو هو بلاغة المستقبل وقصيدة المستقبل التي تنهي هيمنة أشكال مؤثرة في الذائقة العربية؟

الفصل الثالث

الرؤية الحداثية للشعر العربي
في الألفية الثالثة
شعر الثورات العربية وخطاب الشاعرات

لا شك أن الحديث عن الألفية الثالثة، يفرض علينا الولوج إلى موضوع الرؤية الشعرية، ليس من المنظور المحايث الذي ارتبط بالنظرة البنيوية للشعر، بقدر ما يفرض علينا النظر إليها بما تفرزها حالة بعد ما بعد الحداثة، وطروحات التعددية الثقافية وإشكالاتها، وموضوعاتها التي أحدثت ولا تزال تحدث جدالات على المستوى الواقعي والإبداعي. وفي المشهد الثقافي العربي المعاصر، يتصدّر الحديث عن المرأة ودورها في المشاركة في المشهد الإبداعي العربي مجمل القضايًا الراهنة، كما يعتبر موضوع الثورات العربية في الآونة الأخيرة من القضايًا التي تفرض على المثقف العربي تحدّيات معرفية وجمالية تحدد موقعه في ثقافة المجتمع الذي يحدد انتماءه، وعلاقته بالآخر ودوره في المشهد الثقافي العالمي، وذلك من أجل تجاوز محاولات تغييب دور المثقف والشاعر العربي، بحجة أنه لا وجود لمعرفة عند العرب، لها مشاركتها الخاصة، والمتميّزة، في استكناه العالم الحديث، أو صياغة

أسئلته[1] لذلك سنحرص في المبحث الأول من هذا الفصل على معاينة دور الشاعر العربي في بلورة رؤية شعرية جديدة وعلاقة جمالية مختلفة عن تلك النظرة الشكية التي نظر بها النقّاد إلى الحداثة في الشعر، مركّزين على الجانب الإيقاعي، أو اللغوي، دون أن تأخذ في الاعتبار دور الشاعر في تأسيسه «لعلاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وبين اللغة والعالم، الذي تكشف عنه»[2] فركزنا على موقف الشعراء العرب مما سمي بالثورات العربية وحاولنا معاينة كيفية تمثل الحدث الثوري، وصوغ سؤاله الإبداعي.

ومن منطلق هذا الغياب، الذي أشرنا إليه سلفًا، عطّل دور المرأة الإبداعي أو تعطّل فيها، لأنها انشغلت بالنقاش حول حقوقها في الخروج من البيت والتعلم، على حساب حقها في المشاركة في الإبداع والمساهمة في بلورة ملامح الرؤية الإبداعية العربية مع الرجل، حتى أن كثيرًا ما يربط غياب المرأة في المساهمة في اتخاذ القرارات الكبرى بغيابها الإبداعي.

غير أن الألفية الثالثة شهدت عوامل كثيرة، كانت محرّكًا قويًا، حفّز المرأة بأن تجعل الآخر يصغي إليها، من خلال انخراطها في المشهد الثقافي العربي، ومنه الرواية والشعر، ومن هذا المنطلق سنتحدث عن الرؤية الشعرية في الشعر النسوي، واخترنا الشاعرات الجزائريات؛ لأننا قصدنا الحديث عن هذه

---

(1) أدونيس **موسيقى الحوت الأزرق، الهوية الكتابة العنف**، دار الآداب، بيروت، ط1، سنة 2002، ص5.

(2) أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق** ص13.

الرؤية بالقياس على مرحلة قبل عقدين من الزمان، لم يكن فعلها شيئًا مذكورًا، مما قد يشجّع الناقد والمعاين لشعرهن، على إطلاق أحكام أخرى غير التي يطلقها على شعر الرجال.

1 ـ الرؤية الشعرية والتمثّل الشعري للحدث الثوري العربي

نحاول في هذا المبحث، إعادة أشكله موضوع وظيفة الشعر لنتحدث ونعاين طبيعة الرؤية الشعرية التي يطرحها الشعر العربي المعاصر خلال الألفية الثالثة في إطار ما يسمى بالثورات العربية، ولقد نتجت هذه الإشكالية من عدة أسئلة، لعل أهمها: كيف تعامل الشعراء مع هذه الثورات؟ وهل خلق الشعر الذي كتب عن الثورات العربية حالة تقبّل جديدة، وهل كان لها دور في إعادة الشعر إلى الواجهة أمام هيمنة السّرد وكتابة الرواية والدراسات التي تهتمّ بها وتروّج للحكي. وما هي الرؤيا التي جسّدها، وكيف تمثل الحدث الثوري، موقفًا وتشكيلًا؟ وهل جاء هذا الشعر محملًا بمواقف إيديولوجية معيّنة أم أن عصر الأيديولوجيات قد انتهى مثلما تروج ما بعد الحداثة؟

لا شك أن الشاعر ينطلق من نسق فكري ينتظم حياته كإنسان، سواء كان وراء هذا النسق بواعث خارجية أو لا، هذا النسق لا يتكوّن فقط من أفكار، بل من أحاسيس أيضًا، يكتسبها الفرد، وتصبح صفة ثابتة فيه تحرّك تصرفاته، وعلاقاته، وكثيرًا ما تحدّد مواقفه وسلوكاته. وحتى الإيديوبوجيات الشمولية كالماركسية والقومية. تنبني على أفكار

مخصوصة في الوقت الذي تشكّل فيها العواطف قوة قيمية تعتبر الضامن لتجسيد تلك الأفكار.

غير أن الإيديولوجيا لا تتجسّد ولا تتجلى من خلال موقف واحد ثابت، فقد تتجلّى من خلال مواقف متعدّدة، يحدث أن تكون متناقضة؛ لأنها في هذه الحالة، تكون نتيجة رد فعل لحدث خارجي.. والشعر منذ أن وجد وهو يشكّل الحامل اللغوي للمواقف، وقد تجسّد تلك المواقف المجال الخصب الذي تتمظهر فيه الإيديولوجيا، كما قد تناقضها في بعض الأحيان، لكن يبقى الشعر لا يستطيع العيش بدونها، حتى عند الذين يعتقدون أنهم يشتغلون خارجها أو عند من يدّعون العدمية، أو الفن للفن؛ لأن ذلك أيضًا ضرب من الإيديولوجيا.

غير أن هناك سؤالًا ملحًا يطرح، وهو كيف يتمثّل الشاعر الأحداث والوقائع لكي لا يسقط في براثن الإيديولوجيا السافرة، ويجسّد من خلاله رؤية مجازية لتلك الأحداث، فيتمثّلها إبداعيًا ولا يقولها حرفيًا؟

لقد ظل الشعر العربي المعاصر منذ نهاية الحرب العالمية الثانية منضويًا تحت سرديات كبرى، كالقومية، والماركسية والوجودية والدينية والليبرالية، والجمالية وغيرها، ولقد كان سهلًا على دارس شعر الرواد أن يصنّف الشعراء منذ الخمسينيات إلى قوميين سوريين كأصحاب مجلة شعر، وقوميين عرب، ووجوديين وماركسيين، وقد تتداخل التصنيفات فنجد القومي الماركسي والقومي الإسلامي، وغير ذلك مما كانت تنطق به مجلات كمجلة **شعر، والآداب، والثقافة**

الوطنية وحوار وغيرها. وضمن هذه السرديات الكبرى، كان هناك من الشعراء الذين استطاعوا، من داخل هذه الإيديولوجيات الكبرى، أن ينتجوا أنساقًا خاصة بهم مثلما هي الحال مع المقاومة الفلسطينية واللبنانية بعد ذلك. هذه الأنساق التي تجاوز أصحابها البحث عن الأممية اليسارية، لينخرطوا في الوطنية التي تراهن على كيف يتمكّن أبناء الوطن من أن يتحرّروا من الاستعمار، وهي إيديولوجيات تختلف عمّا أفرزته حركات التحرّر العربية في الخمسينات التي كانت تشتغل في إطار اليسَارية والقومية العربية والوجودية. ما يعني أن الأنساق قد تقوم بينها حركة من التبادلات المرتبطة بالمصالح المشتركة، وبالتالي هي ليست ثابتة.

إن النسق الإيديولوجي قائم على تصوّر معيّن للكون والإنسان والحياة، والثقافة. وكل نسق له مبرراته التي يدعي من خلالها إعادة النظر في المراجع والقيم والمعايير والأدوات ومن بينها الفن والشعر؛ ولذلك كثيرًا ما يتّسم الشعر الإيديولوجي بالترويج وبالشعاراتية، وهنا تسقط الإيديولوجيا في الموقفية السياسية أو الدينية، أو الحزبية لتترك المجال لهيمنة الحدث أو الواقع، دون أن يحدث الشاعر المعادلة الضرورية التي تحافظ على الخصوصية الجمالية، فيما هي تحافظ أيضًا على الوظيفة الإيديولوجية، التي بدونها يبدو الشعر خاليًا من الفكرة.

لقد حدث ما سمي بالثورات العربية بفجائية، لم يتوقعها الشعراء، ومثلما كان سريانها سريعًا في البلاد العربية، كانت مواقف الشعراء تساير هذه السرعة، فانقسموا إلى ثلاث فئات؛

منهم من كان مع الثورة ممن اعتقدوا أنها نجاح لتيار ديني معيّن، ومنهم من أنكرها. ومنهم من رأى أنها ثورة الشعب الذي استيقظ من دون عوامل خارجية، فكما كانت له القابلية للاستبداد والقهر، تكوّنت لديه مناعة وقابلية للثورة. وفي ظل هذه المواقف نجد أن الشعراء في أغلبهم لم يحوّلوا الحدث الثوري إلى تمثّل فنّي جديد يعكس رؤية مختلفة ولا صياغة جديدة؛ أي إنهم لم ينتجوا شعرًا عربيًا جديدًا يختلف عن الشعر العربي السائد.

لقد عاينّا مجموعة من القصائد لمجموعة من الشعراء العرب، وحرصنا على أن نختار نماذج شعرية معيّنة لكي نرى طبيعة التحوّل الذي حدث في شعرهم أمثال **أدونيس، وسعدي يوسف، وعبد العزيز المقالح، وعلي شمس الدين، وأحمد مطر، ومحمد الربّاوي، ومنصف الوهايبي، وعبد الرحمن العشماوي**. فتبيّن لنا من خلالها أن الحدث الثوري بالنسبة إلى هؤلاء كان أكبر من الشعر. وألفينا أن رؤيتهم الشعرية ارتبطت بمواقفهم. فهل هذا يعني أن الثورات العربية لم تستطع أن تؤثر جماليًا فيهم، أم أن الشعراء لم يستطيعوا أن يتمثّلوها شعريًا، ويجعلوا منها معادلًا إبداعيًا لكي يخلق جمالية خاصة بهذه الثورات؟

ولقد بصرنا ونحن نعاين ما كتبه هؤلاء الشعراء وفي حينه[1] بمجموعة من المواقف من الثورة التي انعكست على

---

(1) أفكار هذا المبحث كانت مداخلة ألقيتها في جامعة سوسة بتونس، في ملتقى حول الشعر والموقف في 2012.

الرؤية الشعرية عند هؤلاء الشعراء، مما اعتبرناه معادلة صعبة عند الشعراء في إنتاج الرؤية المناسبة للحدث الثوري.

أول ظاهرة نلاحظها هي صفة المعاودة، أي إننا وجدنا التمثل نفسه الذي كان يجسّده الشعر قبل الثورات، يتجلى بالطريقة نفسها في موقف الشاعر من الثورة، ذلك مثلًا ما وجدناه عند الشاعر **أحمد مطر** عندما يحكي لغز المخلوعين الخمسة في قوله:

.... عندي لغزٌ يا ثُوَّار
يُحْكَىْ عنْ خَمْسَةِ أَشْرَار
الأول يبدو سبَّاكًا
والثاني ساقٍ في بار
والثالث يعمل مجنونًا
في حوش من غيرِ جدار
والرابع في الصورة بشرٌ
لكنْ في الواقع بشَّار
أما الخامس يا للخامس
شيء مختلف الأطوار
سبَّاك؟ كلاّ .. مجنونٌ؟
كلا.. سَقَّاءٌ؟ بشَّار؟
لا أعرفُ، لكني أعرفُ
أنَّكَ تعرِفُهُ مَكَّار

إلى أن يخلص إلى ما ردده الشعب، بقوله:

أُخْرُجْ يا هذا من داري!

(لنْ أخرجَ إلا بحوار)

إرْحَلْ هذي داري إِرْحَلْ!!

(لن أرحلَ إلا بالدَّار

إمَّا أنْ تَتْبَعَ مِسْماري

أوْ أنْ أُضْرِمَ فيها النار)

هل في قول المالك:

(إرحَلْ يا غاصبُ) عَيْبٌ أوْ عار!؟

هل لُغْزِي هذا مَفْهُومٌ؟!

مَنْ لم يفهمْ فهو ....!!![1]

تقوم القصيدة على بنية محكمة، ويشتغل صاحبها على المفارقة، وإحداث الدهشة، شأنه شأن بقية شعره، إضافة إلى أنه استثمر الأحجية، ولغز الحكاية الشعبية العربية، ليصوّر الصراع بين الشعب العربي والأشرار الخمسة، وقد أخذ موقع الراوي الشعبي، ليتجاوز به السقوط في الحرفية والانطباعية، ويجعل القصيدة تعبّر عن أن الصراع هو مع الاستبداد والدكتاتورية، ولا علاقة له بالمواقف السياسية أو الدينية أو الإيديولوجية، كما عبّر عن معنى كرامة الإنسان؛ غير أنه مع كل

(1) قصيدة الشاعر من موقع http://suphof.com/vb/showthread.php?t=5974

هذا، وبهذه القصيدة التي أراد أن يعبّر بها عن الثورة، لم ينتج سوى صور كاريكاتورية قائمة على المفارقة مثلها مثل التي أنتجها عن صدام حسين وغيره من الحكام العرب قبل سنوات، ولا نلحظ فيها ما يميّز رؤية شعرية مخالفة عن تلك الرؤيا التي تأطّرت بها طريقة تمثله للدكتاتورية وظلم الشعوب العربية في ظل استبداد الحكام. بل إنه لم يجد في الأخير سوى أن أعاد ما كان يردده الشعب في الطرقات، فهل هذا يعني أن الحدث الثوري كان أكبر من الرؤية الشعرية، التي لم يجد فيها الشاعر سوى التماثل مع نفسه والارتهان إلى الواقع؟

ويطرح أدونيس كذلك، حالة شعرية لا تختلف عما كان يقوله منذ أغاني مهيار الدمشقي، عزف منفرد يبدؤه بحيرة وينهيه بصورة الأنا المنفردة النمطية التي يقدّم بها نفسه في شعره دومًا. فيقول:

ـ ياسمين

ليس للياسمين الدمشقيّ نَابٌ
ولا خوذةٌ.
أُتركوه لأحلامهِ ولأشـــواقهِ وللـــعاشقينْ.
أُتْركوا لِلشّموع التي تتقطَّرُ من عِطْرهِ
أن تُبَعْثِرَ هَالاتـها أَلَقًا وافتتانًا على طُرقِ المارقينْ.

ـ أسوار

منذ خمسين عامًا،
أَتقصَّى المتاريسَ، أَقرأُ أَسْوارَها وأَنْفاقَها

وَأرى كيف يُقْذَفُ بالنّاسِ فيها.
وأقولُ: مَتى تَمَّحي
وَيمضي إلى الله أصحابُها
وحُرّاسُها؟
منذ خمسين عامًا
لم أكنْ أتساءَل إلاّ:
كيف أزرعُ وردًا على باب بَيتي؟

- الجحيم النّعيم

الجحيمُ النّعيمُ هنا في وريدكَ،
في شريانِكَ، لا فُرْقَةٌ ولا شُرْكةٌ.
فلماذا، بِحَقّ التُّرابِ وميراثهِ، وَبِحَقّ الهواءْ
لا تُريد السمَّاءُ لِجسمك أن يتحرّرَ مِن أَسْرِهِ،
وأَن يلبَس الفضاءْ؟

- عُطلة

لا أُحدِّث عن واحدٍ يثور،
على رأسهِ مَلاَكٌ.
لا أُحدّث عن رايةٍ أو هُتَافٍ
لِدَمٍ، أَوْ رَصاصٍ.

- غناء

ألمح الحُزْنَ في الشّام، يأخذُ قيثارَهُ
ويغني بلا كلماتٍ.

- جوع

كلّما خرَج الشُهداءُ جِيَاعًا إلى اللهِ،
حَتّى يُزيّنَ أفواههم،
بِملاعقَ مِن فِضّةٍ،
خرح الجوعُ في الأرض، يبكي،
ويندبُ أَخْوالَهُ.

- صُوَر

صُوَرٌ - في اللّقاءاتِ، وَحْديَ، في غُرْفَةٍ،
في طريقٍ، حديقة مَقْهى،
أحدّقُّ فيها، أُسائلُ عَينيَّ: ماذا أرَى؟
أأنا صورتي؟
أَوجْهي هنالكَ وَجْهي هُنا؟
أمْ تُرى صُورتي فَصَلتْني عَنّي؟
(وما أعمقَ الفَرْقَ بين الخطوط التي رَسَمْتني
وتلك التي رسَمَتْ صورتي)،
كأنّي سَأُمْحى
إذا مُحِيت صُورتي، أَوْ كأنّي
لم أَعدْ في الحقيقةِ إلاّ مجازًا[1]

فالقصيدة هنا ظلت تحتفظ ببلاغة تمتد إلى شعر أدونيس

(1) نشرت القصيدة في مواقع الأنترنت يوم 20 أيار/مايو 2011.
wordpress.com/2011/06/26عزف ـ منفرد على قيثار دمشقي -
أدونيس.

الذي قاله في الستينيات، وإلى شعر نزار قباني أيضًا، فيها نزعة إلى تحرّر الأنا، ممزوجة بغنائية تعيدنا إلى البطل النموذجي الذي كان مرتبطًا بمشروع الانبعاث في الخمسينيات وبعد هزيمة حزيران.

وإذا انطلقنا من افتراض، أن كل حدث كبير ينبغي أن يساهم في خلخلة أسلوب الكتابة، والطريقة التي عوّدنا إياها الشاعر، فإن قصائد أدونيس التي قيلت مع الثورة، وعلى جودتها، لم تستطع أن تتجاوز شعر أدونيس الذي قيل قبل الثورة، فهو يشتغل بالبلاغة نفسها وبالرؤية نفسها ويتمثل الثورات كما تمثّل نكبة حزيران.

لا يعني هذا، أننا نرهن التمثّل الشعري إلى الحدث الثوري باعتبار الموقف مع أو ضد الثورة، إنما نحاول أن نعاين، أساليب التحديث والجدة التي يمكن أن يحدثها التحوّل الاجتماعي والسياسي الكبير في رؤية الشعراء الإبداعية. فهذا الشاعر **عبد العزيز المقالح**، مثلًا، يكتب عن الثورة في قصيدة سميت قصيدة الثورات العربية، عنوانها **إرفع رأسك**، يقول فيها:

«ارفع رأسك..». من أي سماءٍ يتنـزّل هذا الصوت
الصافي كمياه النهر العذب ليس جديدًا وكأني أتذكرهُ
لكن السنوات العجفاء السوداء حملتْ هذا الصوت
بعيدًا عني حملتني عنه بعيدًا.
مَالَ الرأسُ على الصدر
تخثّر
عاد ليركعَ لطغاةٍ في لون الموت

وفي إحساس الأخشاب.
«ارفع رأسك..».
هذا صوتٌ أعرفه
لم يتنزلْ من أي سماءٍ
غير سماءِ الدنيا
من هذي الأرض
ومن بين صفوف الفقراء
تصاعدَ لحنًا عذبًا
شفّافًا.
«ارفع رأسك..».
مازال الصوت يسافر
من دون جوازٍ
يتنقل من بلدٍ عربي
كي يستقبله بلدٌ عربيٌ آخر
لا توقفه صورُ القتلى
وهديرُ الدبّابات
ولا تفزعه بقعُ الدّم الساخن.
هو يدري أن العُرسَ عظيم
والقربان إلى الحرية
يبقى الأعظمْ[1].

(1) عبد العزيز المقالح، ارفع رأسك: http://www.yemen - sound.com/vb/showthread.php?t=152992.

فعلى الرغم مما يمكن أن نتلمّسه من قدرة الشاعر على التقاط شعارات الثورة ليحوّلها إلى جمل شعرية، وهذا ما ذهب إليه شعراء آخرون، وقد كان بإمكان هذه الطريقة أن تساهم في خلق بلاغة جديدة أحدثتها الثورات العربية، على الرغم من هذا، فبإمكان القارئ أن يتساءل عن المدى الذي استطاعت به بلاغة اليومي هذه، أن تتمثّل الحدث الثوري، هل استطاع الشاعر أن يذيبها في سياق القصيدة لينتج بلاغة خاصة، وشكلًا جديدًا تركيبًا ودلالة وإيقاعًا، مختلفًا عما مضى، ألا تذكّرنا هذه القصيدة بقصيدة **الكوليرا لنازك الملائكة** بإيقاع تفعيلات **المتدارك: فعْل**، التي نقلت أصوات الناس في نهاية الأربعينات وآلامهم، وعبّرت عن رؤية شعرية وشكل جديد في القصيدة العربية هي القصيدة الحرة؟

أما الشاعر **عبد الرحمن العشماوي**، فهو ينطلق في قصيدته: **نقش شعري على واجهة الإباء في تونس الخضراء**، من منظور إنساني عام، يرى فيها، بأن الثورة هي جسر للعبور من حالة تعيشها المجتمعات العربية إلى حالة أخرى، فيقول:

الصَّحارى قاحلَهْ

وصفيرُ الرِّيحِ يغتال طموح القافلَهْ

وهجومُ اللَّيلِ يُخفي صورةً كانت أمامي ماثلهْ

وأنا أزدادُ خوفًا حينما أقرأ سِرَّ الخوْفِ..

في تلك العيونِ الذَّاهلهْ

وصدى صوتٍ ينادي:

(فاصلهْ)

ما الذي يجري هنا؟!

كيف استشاط الرَّملُ غيظًا..

وجرتْ هذي الخطوبُ الهائلهْ؟!

كيف ألقى السَّفْيُ دوني حاجبَ الرُّؤْيةِ..

واستنفر كُثْبان الرِّمال الغافلَهْ؟!

كيف؟

واستوقفني الصوتُ ينادي:

(فاصلَهْ)

....

هذه تُونُسُ عند (النَّاصيَهْ)

قَدَمٌ تَنْتَعِلُ الإصرارَ والعَزْمَ..

وأُخرى حافيَهْ

مقلةٌ تَسْتشْرفُ المستقبلَ الزَّاهي..

يَدُها اليُمْنى إلى الأغصانِ تَمْتَدُّ..

ويُسْراها تَصُدُّ اللَّيْلَ عنها والخطوبَ القاسيَهْ

هذه تُونُسُ لا تَخْشى من الشَّوْكِ

ولا توقفها تلك الصخور العاتيَهْ

(فاصلَهْ)

ها هنا طَابَ لسمعي ذلك الصوتُ الذي كان ينادي:

(فاصلَهْ)

إيهِ يا تُونُسُ يا مَأْوَى الخيولِ الصاهِلَهْ
إنَّها فاصلةٌ ما بين عَهْدينِ..
فَنِعْمَ (الفاصِلَهْ) [1]

فهذه القصيدة، وغيرها من القصائد الأخرى، ارتهنت إلى المحسوس من الواقع الذي أحدثته الثورات والمرتبط بما شاهده الشاعر، أو سمعه في وسائل الإعلام، فهي عبارة عن معاينات بالشعر لما جرى، ولعل فجائية هذه الثورات، وهول ما جرى وبالسّرعة التي حدث بها، جعلت الشعراء ينهلون من الوقائع ويكتبون الحدث، فسيطر هذا الحدث بتفاصيله وبالشعارات التي كانت تردّد في الشارع على رؤيتهم، فوقعوا تحت تأثيرها، وألهتهم عن ابتداع شيء مختلف، ووظّفوا طرائقهم وأساليبهم التي كانت قبل الثورة، ولم يجعلوا منها رموزًا جديدة لخلق أشكال حداثية جديدة.

وما يلاحظ عن الرؤية الشعرية لهؤلاء الشعراء، أنها ارتهنت لعبارات ارتبطت بوضعية تاريخية معينة، فكان الشعراء، وهم يبحثون عن شكل جديد يلتقطونها من أناشيد وقصائد لشعراء قيلت مع حركات التحرر العربي، بل هناك من استرجع روح قصائد **الشابّي وشوقي**، مثلما نجده في قصائد كثيرة، كقصيدة الشاعر **ربيع السبتي** عن دمشق التي يستحضر فيها قصيدة نكبة دمشق لشوقي فيقول:

(1) عبد الرحمن العشماوي، **نقش شعري على واجهة الإباء في تونس الخضراء**: http://www.al - jazirah.com/2011/20110121/ ln5.htm.

رجاء... يا دمشق
تهانينا.. فإن العرس حق
سيفنى خاطري والصمت رق
ومن عجب تدللني الأماني(1)
وقلبي كالخطيئة لا يعقّ

ويصدر **محمد الرباوي** قصيدته عن ثورة مصر بقوله:

بلاد بلادي
لك حبي وفؤادي
نوارة تعبر ميدان التحرير
غلائلها رشّت هذا القبب أنداء النيل الساطع
فجر اليوم الثامن
من هذا الأسبوع السابع
من كانون الثالث
من هذا الفصل الخامس
من عام الفرح الطالع
من أعماق الشجر الباسق

فهو هنا، يتكلم خارج الأزمنة، نظرًا إلى فجائية الثورة وهولها، وكأنها ثورة فوق كل التوقّعات، ما يعني أن الشعراء لم يكونوا يتوقعونها، وهم أنبياء الشعر، الذين يملكون الرؤية التنبؤية، وبعد أن يعقد مقارنة بين عهد الشيخ إمام وأحمد فؤاد

---

(1) ربيع السبتي، رجاء يا دمشق، **مجلة أصوات الشمال:** http://www.aswat - elchamal.com/ar/?p=98&a=25583

نجم وبين نوارة أحمد فؤاد نجم وشاب باسل يرمز بهما إلى شباب الثورة المصرية، ينهيها بما كان يردد في الميدان:

مع الأشجار (بلاد بلادي.. لك حبي ومرادي) تصغي كلّ عصافير

الدوح بأنغام الشاب الباسل، وهو يغادر كل رفاته[1]

ومن هذه النماذج يمكن أن نخلص إلى أن الحدث الثوري تحكمت في تمثله رؤيتان تقليديتان،عبّرت عن اتجاهين: غنائي ذاتيّ وخطابي تقريري. ولم تمهل الثورات العربية الشعراء حتى يستوعبوا الحدث، ويتمثّلوه تمثلًا مختلفًا يساهم في خلق نمط من الشعر الجديد، كالذي خلقته آثار الحرب العالمية الثانية فنشأ الشعر الحر، فهل هذا يعني أن المسافة الزمنية في علاقة الشاعر بالثورات، كان يجب أن تمتد أكثر لتسمح باستيعابها، حتى يتحوّل الحدث الجديد إلى لغة جديدة، وإيقاع جديد، ورؤية جديدة، وبلاغة مغايرة، أم أن الثورة اتسعت لتضيق بالشعراء الرؤية؟ أم أن المواقف الإيديولوجية هي التي تحكّمت في هؤلاء الشعراء؟ ولذلك لا نستطيع أن نحدّد لهذا الشعر الذي أنتج بعد الثورات، على جودته، جماليته الخاصة. أم أن الأمر، في الأساس، مرتبط بطبيعة الثقافة العربية التي تفتقد الرؤية الفكرية والإبداعية الخاصة، فما زلنا نخوض في التجديد، استجابة لما يرد علينا من أشكال جديدة تمّت تجربتها في الغرب؟

(1) قصيدة يعيش أهل بلدي، لمحمد الرباوي: http://www.alqaseda.com/vb/showthread.php?t=12345

قد يتموضع الإشكال، مثلما تدل عليه طريقة تمثل الشعراء للحدث الثوري، في عدم وضع هذه الثورات في سياقها، فثورات بهذه الفجائية، وهذه القوة وهذا التحدي، هذه الثورات التي لم يسبق لها مثل إلا في ثورات التحرير، التي كانت لها سياقاتها الخاصة، هذه الثورات التي جاءت مع الثورة الإعلامية الجديدة، وروّجتها الوسائط الجديدة، هي ثورة ما بعد حداثية لأنها جاءت بعد مرحلة سقوط الإيديولوجيات التي وضعتنا العولمة وجهًا لوجه معها، ما يعني أنها ثورات لم تحرّكها الإيديولوجيات؛ لأنها **(كما تجلّت أقله في بداياتها)** لم تقم على الصراع من أجل السلطة، بقدر ما حركتها رغبات جامحة في تغيير الواقع والأنظمة، أي بدت وكأنها حاله ما بعد حداثية. وما بعد الحداثة، هي جزء من فلسفة العولمة التي تقوم على انتقاد النسق الأكبر، وتتجاوز الإيديولوجيات والقواعد والقوانين، ولا تعترف بالنموذج **(هذا إذا استثنينا ما يحدث بعد هذه الثورات الآن)**.

غير أن الشعر الذي قدم عن الثورات، انطلق أصحابه من إيديولوجياتهم وانفعالاتهم ليتحدّثوا عن ثورات، نعتقد أنها انطلقت بلا إيديولوجيا، فارتهن الشعراء إلى مواقفهم السابقة الثابتة المنسجمة مع تلك الايديولوجيات، وإلا كيف نفسر موقف **سعدي يوسف**، الذي يعد نفسه آخر الشيوعيين، مثلما صرّح بذلك، ورفضه للثورة، لا لشيء، سوى أنه اعتقد أنها ثورات إسلامية أو قومية، وكذلك فعل **أدونيس** في ارتيابه في الثورة السورية، وفي المقابل، كيف نفسّر مواقف بعض الشعراء الذين يعتقدون أنها انتصار للعروبة أو الإسلام؟ وكيف يتحدّث بعضهم عنها بمنطق المقاومة؟

انطلاقًا من التوصيف سالف الذكر، لا يمكن لمثل هذا النوع من الشعر الذي يعيد إنتاج التقاليد نفسها أن يؤسس لتقبل جديد، لأنه لم يصدم آفاق القراء، بشكل جديد.

لا يعني هذا أن الإيديولوجيا حجر عثرة في طريق التجديد، ولا يعني أننا ننفي عن الإيديولوجيا كل صفة إيجابية، فنعتبرها نوعًا من الوعي الزائف الذي يجعل من الثورات العربية ظاهرة جزئية لما عبّرت عنه من رد فعل ضد الاستبداد السياسي، ومن ثمة، فهي تعكس جزءًا من إشكالية الواقع العربي المتعدد الإشكالات والمشاكل، وإنما نريد أن نلفت الانتباه، إلى ضرورة الانطلاق من حالة معرفية شاملة تعبّر عن وعي شمولي وشعوري بواقع المجتمعات العربية اجتماعيًا وسياسيًا واقتصاديًا وثقافيًا. والشعر، وخصوصًا في هذه الألفية مطالب بأن ينخرط في هذا الوعي الشمولي، فيجسد التمثيل الثقافي الشامل والواعي. وذلك هو المفهوم الإيجابي للإيديولوجيا، التي لا شك أن لها وجودًا ماديًا في الواقع، بالطريقة نفسها التي يكون لها وجود مادي، أيضًا في اللغة الشعرية باعتبارها تمثيلًا رمزيًا، ولذلك كانت الكلمة، هي الظاهرة الإيديولوجية بامتياز، وشكلت رهان الصراعات بين مختلف الجماعات السيميائية من أجل فرض الهيمنة.

وفي الحقيقة، فإن الثورات العربية، عكست ارتباكًا وجوديًا يعيشه العربي، يعكسه ذلك الارتباك في فهم الثورات، وقد جعلها بسرعة مذهله تنقلب على نفسها، هل هي ثورة على الاستبداد، أم انتفاضة أم حركة تحرر، أم هي هبة الله من السماء، والشعراء في شعرهم عن الثورات، يكونون قد قدموا

رثاء لأنفسهم وللدور البروميثيوسي الذي تخلوا عنه منذ عقود، وانكفأوا على أنفسهم متواطئين أو متخاذلين أو منزوين، فكانت أغلب القصائد ترثي فيهم موت هذا الدور، وتمجّد الحرية التي حرّرتهم من الرؤية المأسوية التي جعلتهم يعتبرون أنفسهم جيل الهزيمة.

وهل يمكن أن نبرر هذه الحالة بحالة هجران الشعر الذي لم يعد يرضي الاستهلاك ويتعارض مع الامتياز في ظل ثقافة العولمة التي نجرّ إليها كرهًا، وندخل من خلالها تاريخًا آخر، بعد أن خرجنا من تاريخنا الخاص. هل يمكن أن نقول إن الثورات العربية هي آخر إعلان للحرب على الشعر أمام هيمنة قوى نفوذ أخرى قائمة على وسائط أخرى كالتي تحدثنا عنها عندما عاينّا الشعر الرقمي؟

لقد بات واضحًا أن ما كان يهدف إليه التمثيل الشعري للحدث الثوري هو تحريك الانبساط بالثورة، من خلال أفعال كلامية تحاكي مشاهدها وصورها وأحداثها، واستدعاء صور أصبحت جزءًا من ذاكرة جماعية لا تخص الشعراء. هي إيهام بما يشبه الثورة، وإبراز القدرة على قول الثورة شعرًا. ولقد أحسن الشاعر **منصف الوهايبي** عندما اعتبر قصيدته **تمرينًا على كتابة الثورة**، فقال، وهو بصدد حديثه عن الثورة التونسية:

لِيَصْمُتْ إذنْ كلُّ شيءٍ هنا

هذه الجُمعَةْ

رفيفُ العصافيرِ في فجرِ تونس خضراءَ..

أجراسُها القُزحيّةُ..
أشجارُها إذْ تغنّي..
لِيَصْمُتْ إذنْ كلُّ شيءٍ
رنينُ الهـواتفِ في كلّ يدْ
ورنينُ المعاولِ في كلّ يدْ
......
قليلاً من الصمتِ يا أخوتي
يا رفاقي الذين أحبُّ..
لِيَصْمُتْ إذنْ كلُّ شيءٍ هنا
هذه الجُمعَـةْ
ألا تسمعونَ؟ بَلى فاسمعوا
دقّتِ الخامسةْ
فَلْنَكُنْ كلّنا أذُنا صاغيةْ
كلُّ شيءٍ هنا صامتٌ.. فاسمعُوا
هوَ ذا وقْعُ أقدامِهِ.. الطاغيةْ
وهْو يرحلُ.. أو وهْو يهربُ..
أو وهْو يمضي إلى حيثُ يمضي
سريعًا بطيئًا.. سريعًا.. بطيئًا.. بطيئًا
لِيرقدَ في جثةٍ خاويةْ[1]

لقد تمرّن الشاعر على تسجيل آخر لحظة من هروب

---

(1) منصف الوهايبي، تمرين على كتابة الثورة: http:// khilazwaw.blogspot.com/2011/06/14 - 2011.html

الطاغية، وحاكى حالة الرحيل من خلال الإشارة إلى الزمان الذي هو يوم الجمعة والساعة الخامسة، فيكون، بذلك قد ساهم بالتأريخ شعريًا، لزمن ثورة تونس.

تمرن الشعراء، إذن، على كتابة الثورة، وكان بينهم وبين التمثيل (تمثيل هذه الثورة) خيط سميك، حتى يتم التمثيل للشعري اللائق بها، وينتج لنا الشعر العربي المعاصر ملحمة ثورية لا تسقط أفقًا مرجعيًا بل تجعل الثورة تخلق جمالياتها الخاصة وتنتج لنا تجربة شعرية مخصوصة.

يمكن قراءة الشعر العربي المعاصر الذي كتب عن الثورات وعلى الرغم من اختلاف المواقف، وكأنه قصيدة واحدة قامت على المقول le dit، الذي أعادت الثورة الشعراء إليه، والسقوط في قول الحال، ولقد أجمع الشعراء على جلد الذات؛ لأنهم لم ينتبهوا إلى إمكانية حدوث الثورة بهذه الفجائية بعدما كانت حلمًا بل كانت زمنًا مفقودًا، ولذلك كان هناك شبه ذهول بما جرى.

لقد تساءلنا عن كيفية تمثل الشعراء للثورات العربية، ولم نعمد إلى استقراء كل ما كتب، بقدر ما اعتمدنا على بعض النماذج التي نعتقد أنها ممثّلة، وتبيّن لنا بعد معاينة عيّنة من أشعارهم أنه تجاذبتهم نزعتان الأولى خطابية تقريرية تقوم على إدانة النظام الفاسد، والدليل أن أغلب القصائد تصف الرؤساء، والفساد؛ أي إنها تحاكي أفعال هؤلاء من خلال سرد تفاصيل الفعل الفاسد وأثره في الشعوب، وإدانة الاستبداد، والتهليل للثورة، وينتهي بعضها باستراتيجيه توجيهية

لا تحمل أي قوى انجازيه، فكلمة: **ارحل** مثلًا، لا تملك أي قوة انجازيه حتى وإن قيلت قبل الرحيل؛ لأنها تحاكي فعل الثوار في الواقع وشعاراتهم. فهذه النزعة الوصفية أو التوجيهية تقول الحدث وتقول الأنظمة ولا تؤسس للرؤيا أي لا تفسر ولا تستشرف. ولذلك يظل الحدث كما يشاهد في الصور من خلال الوسائط الإعلامية المختلفة أكثر أثرًا وتأثيرًا في المتلقي.

النزعة الثانية: انفعالية ذاتية تخفي بداخلها نوعًا من الدوغمائية التي تجعل كل واحد يرى أن الحقيقة ملك له وقد قامت على جلد الذات والارتباك في وصف ما جرى. وقد يتساءل أحدنا ماذا كان بوسع الشعر أن يفعله؟ فنقول انه إضافة supplément إلى الحدث الثوري ليقول غير ما قاله الحدث، أي ينتج معنى آخر للحدث الثوري، كأن ينتج تجربة جديدة ليست معادلًا موضوعيًا ولكن متخيلًا وخطابًا رمزيًا، له بلاغته الخاصة ولا يخضع لمبدأ المحاكاة والتقليد، بل ينبع من رؤية شعرية جديدة. والتمثيل الرمزي هو الذي يحوّل الحدث إلى فكرة، والفكرة إلى صورة، والصورة إلى رؤية تفرض نوعًا من الهيمنة الرمزية، وخصوصًا أمام مزاحمة الأنساق الأخرى في التعبير عن الثورة، كوسائط الإعلام المختلفة، فكلمة «**هرمنا**» التي قالها ذلك المواطن التونسي، لا يضيف نقلها إلى الشعر شيئًا، إن لم يستطع الشاعر العربي أن يصوغها في ملحمة شعرية تحمل رؤية جمالية مختلفة، ولا يمكن أن تسعها عبارات يتغنّى فيها الشاعر بمشاعره الخاصة وحالته النفسية حتى وإن كرّرها في القصيدة ألف مرة، أي لا يمكن أن تكون هذه الكلمة وغيرها من الصور والمشاهد، والهتافات، شكلًا

من أشكال التعبير عن الثورة؛ لأنها كانت شكلًا من أشكال وجود تلك الثورة.

إن تمثيل الحدث الثوري، لا ينبغي أن تؤسّسه العواطف والانفعالات والآمال والمخاوف التي تعبّر عنها الإدانة أو التهليل، أو التهكّم، وإنما تؤسّسه حالات قصديه تنم عن اعتقاد بتصوّر مغاير للعالم، وتمثيل مختلف للقضايًا والأحداث.

إن الانخراط في الإيديولوجيات التي كان لها مفكروها ونقابيوها ومثقفوها ورجالها السياسيون، كان الشعراء أيضًا، جزءًا من نخبتها مثلما حدث في الخمسينات (نتذكر الحزب القومي السوري ـ مجلة شعر، مجلة الآداب، الثقافة الوطنية، مجله حوار ـ مجلة مواقف) وهذا النوع من الانخراط أصبح ظاهرة تاريخية، وأن الجماهير والشعوب التي كان يراهن عليها لم تعد كما كانت، لأنها أصبحت منخرطة في مجتمع الوسائط الجديدة وفي قيم العولمة، وعلى الشعراء أن ينخرطوا، وبحساسية جديدة تستجيب لهذه الحالة الفكرية والثورية، هذا إذا أرادوا أن يكونوا وسائط لإنتاج الوعي ونقله.

وقد رأينا أن مجموعة الأشعار التي اخترناها كعينة، تفصح عن نفوذ الشعب الذي قام بالثورات، وهذا الفاعل الجماعي أصبح يمارس نوعًا من العنف الرمزي على أصحاب الرهان الإيديولوجي التقليدي، ولذلك فأغلب هؤلاء الشعراء جسّدوا حالة الهيمنة الرمزية لهذا الفاعل الجماعي (الشعب) في أشعارهم، فأصبحت الثورة ضد الاستبداد بمفهومه الشامل وإن كان له ممثلوه من أنظمة سياسية ودينية داخلية وخارجية.

2 ـ الرؤية الشعرية النسوية قراءة في الخطاب الشعري النسوي الجزائري

ظل القدر القليل من الشعر النسوي في الجزائر وإلى وقت قريب محلّ تساؤلات نقدية عديدة يتعلق بعضها بطبيعته الفنية، وبعضها بحضوره الكمي، وبعضها بفلسفته ومنطقه ورؤيته الجمالية، وكثير منها بوجوده ككينونة لها حضور في المشهد الثقافي الجزائري، ولكل هذه الأسئلة مبرراتها.

فالشعر النسوي الجزائري ظل يطل بكثير من الخجل على ساحة الأدب بررها البعض بقصور مركّب عند المرأة، وتفوق الشعر الذكوري. غير أنّ ثمة أسبابًا اجتماعية وثقافية وحضارية تقف وراء ذلك، ويمكن الاستعانة بها في تفسير هذه الحالة، لكي لا نقع في التهجّم والذاتية. ففلسفة التاريخ وحدها كفيلة بتفسير الظواهر الثقافية وتحوّلاتها والحكم على قيمتها. وتطور الشعر يتطلب تطوّرًا على الصعد المختلفة، وهو ما كان يتم ببطء كبير جدًا، بحيث لا نلحظ آثاره بشكل مباشر، لذلك، كان منطقيًا تأخّر الشعر النسوي الجزائري وتعثّر أشكاله وغموض رؤيته. فالكتابات الشعرية النسوية بدأت مع نهاية الستينات ثم توسعت نسبيًا مع السبعينات وكان أغلب ما يميزها أنّها نصوص تهيمن عليها رؤية نثرية تسعى جاهدة أن تلحق بالشعر مستعينة بأدوات من خارج الشعر، تعتقد أنّها منه وليست كذلك. في الوقت الذي تم إهمال المكونات الأساسية للشعرية المستمدة من خصوصية الرؤية واللغة والمعنى والإيقاع.

وبقي هذا الشعر في أغلبه أسير هواجس، ولم يتمكّن، بسبب هيمنة الخاطرة عليه، من أن يشكّل لنفسه هويته المستقلة

بوصفه جنسًا، غير أنّ الإيجابية في هذا الشعر أنّه ظلّ يقاوم قصوره، ويسعى إلى اللحاق بالشعر الحقيقي. غير أنّ الشعرية السوداء (مرحلة الإرهاب في التسعينيات) شهدت تحولًا على المستوى الفني العام؛ حيث شهدنا تجارب شعرية أكثر رقيًا بالقياس على المراحل السابقة، وكذلك على مستوى الرؤية الشعرية. فهذه التجارب تبدو منخرطة بشكل فيه الكثير من النضج في الممارسة الشعرية، ما يمكننا من الحديث عن تجارب شعرية مميّزة بل مفاجئة في تميّزها وخصوصيتها لمن كان يتابع الحركة الشعرية النسوية في الجزائر.

ونطمح في هذا السياق، إلى معاينتها من خلال ثلاثة مظاهر هي كيفية تشكيل الفضاءات المتخيلة، وطبيعة التصور الأنثوي في تمثلها للحدث الثوري، وأنماط التحديث التي يشتغل بها هذا النوع من الشعر. نلج إلى المستوى الأول من خلال معاينة طبيعة العلاقة بين الفضاء الواقعي والفضاءات المتخيلة التي تستمد منه الشاعرة رؤيتها الشعرية، وما هي طبيعة هذه الآليات التي تعتمدها الذات الشاعرة في صنع هذه الفضاءات المتخيلة التي لا شك أنها تمثّل بؤرة ولادة النص الشعري. ومن هنا يمكن أن نتساءل: هل المدخل الحقيقي لموضوعنا هو الحديث عن علاقة واقع /متخيل، أم ذات شاعرة / واقع؟ أم أنّه لكون العلاقة واقعًا/ متخيّلًا، تمثّل بؤرة توتّر دلالات النص الشعري، فإنّ الحديث عن علاقة ذات شاعرة/ واقع، يمكّننا من الكشف عن طبيعة المسافة بين الواقع والمتخيّل باعتبار أنّ الذات الشاعرة هي المفعّل لحركة بؤرة التوتّر تلك، ومن ثم نكون باكتشافنا العلاقة بين الفضاء

الواقعي والفضاء المتخيّل بالضّرورة، قد ساهمنا في الكشف عن طبيعة التّصور الأنثوي في صوغ الفضاءات المتخيلة، وذلك استنادًا إلى طبيعة الحركية بين الواقع باعتباره مصدر المادة الشعرية ومنطلقه، والفضاءات المتخيلة باعتبارها الصور التي تصنعها الشاعرة انطلاقًا من الواقع.

إنّ الشاعر، وهو ينطلق من الواقع، لا يصوّره كما هو، وإلا تحوّل إلى مؤرّخ، وإنما يتخيّل صورًا يحلم بها، وحين يرتبط المكان بالفضاء تكون المهمة عسيرة؛ لأنّها تقتضي جهدًا مركّبًا عبّرت عنه الشاعرة **نادية نواصر** بكل وعي تنظيري في مقدمة قصيدتها عن مدينتها «**بونة**» بقولها: «في الليل ينضح الطريق وتجيء من أرق السهاد أفكار هذي الأرض، ينبجس المعنى يضاهيه التجلي، فنحيك من عشق الأماكن شعرنا، نرتّب الأشياء في وجع مبين.. إن المكان جسر يعانق ذكرى القلب، يربط الزمن بالمسافة، يفصل الصور، المعنى، المجاز، يؤرخ النبض والمدارات التي تحتل تلّة الروح، يكابر كي يؤسس للتجلي من أجل ما قال مدار العشق: إني أجيء مدينتي»[1]

يعكس هذا القول، إذن، وعيًا نظريًا عند الشاعرة، ليس بكيفية انبثاق المعنى الشعري ومعاناته، بل بالتفاصيل التي تؤسّس لذلك المعنى من عملية اختيار الكلمات، إلى تذكّر صور الماضي، إلى عقد العلاقات العجيبة بالصور والمجاز،

(1) نادية نواصر، قصيدة «**أماكن للعشق، فضاءات للبوح..!**» قدمت في مسابقة مهرجان الشعر النسوي، قسنطينة، تشرين الأول/ أكتوبر 2012.

فالولوج إلى عالم الرمز وخصوصًا إذا كان المحتفى به هو المدينة مدينة الشاعرة، التي تلخّص تأثيثها لفضاءاتها المتخيلة من خلال هذا الوعي النظري ثم تجسده شعرًا بعد ذلك من خلال قولها:

أتيتك بونة.... من دمي ينبثق مزن الشوق
حافية القلب... عارية الروح، أجيئ.
أستجدي المنارة، إيدوغ الجليل !
أستقرىء التاريخ في حضرة أوغسطين..
أتيتك يا مأواي، ويا ملاذي

وتستمر الشاعرة في لمّ شتات المعنى الذي ترسم فضاءاته من خلال تاريخ مدينة **بونة** وتاريخ الشاعرة فيها حتى تغدو الرمز الذي يكابر، لكنّه يتأسس من خلال صورة لا نهائية لمدينة لا تنتهي أوصافها، فهي العشق، والفزع، وعتاب العمر، والأنثى المبتدأ، وجرس اللغة، وسيف العشق. وتنهي القصيدة بقولها:

عرّشي، عرّشي إذًا في تلافيف الروح
وتجذّري قصرًا شجريًا، عبر لذاذات المشتهى..
أنت سيف العشق، إذا لم تقطعيني
يغدر بي شوقي إليك وأقطعك.![1]

فحين يرتبط المكان بالفضاء المتخيّل، يمكننا تلمّس طبيعة العلاقة بين الواقع والمتخيّل بطريقة أفضل لأنّنا يمكن أن

(1) نادية نواصر، قصيدة «**أماكن للعشق**، فضاءات للبوح»..!

نتعرّف إلى طبيعة الفضاء المتخيّل من خلال «من يقول وإمكانية القول، أي بين أنا القائل وعالم القول أو الرؤيا من جهة، وأنا القائل وإمكانات القول أو الرؤيا، وإمكانات اللغة من جهة أخرى»[1]. ولذلك نظرنا إلى النص الشعري المرتبط بالمكان والمدينة على الخصوص من خلال تموضع الذات الشاعرة في علاقتها بعالم القول، من جهة، ثم من زاوية علاقتها بإمكانيات القول من جهة أخرى، وهو ما يجسد طبيعة الفضاءات المتخيلة التي نروم الحديث عنها.

تعكس بعض نصوص المدوّنة التي اشتغلنا عليها تحوّلًا في طريقة تعامل المرأة الشاعرة مع الحدث الخارجي، الذي ارتبط في السبعينات والثمانينات بالتحوّلات الآنية، التي فرضت عليها أن تكتب الأحداث وتعبر عنها بطريقة مباشرة أكثر من التعبير عن أثر تلك الأحداث، الأمر الذي جعل قصيدة المرأة توسم بالنفس القصير الذي انجرّ عنه نوع من الخفوت، والرتابة والاستغراق، في الذاتية التي جعلت شعرها لا يفاجئ ولا يصدم أفق انتظار المتلقين، وهذا طبعًا، له تبريراته الاجتماعية وما لحق بالمرأة من إكراهات نفسية واجتماعية وسياسية، كان المسؤول عنها ثقافة المجتمع كلها، بغض النظر عمّن يصنعها، أكان الرجل وحده أم بمساهمة المرأة نفسها. ولذلك تمّت معاينة مجموعة من القصائد التي كتبتها الشاعرات منذ مطلع الألفية الثالثة، وقد لمسنا تحركهن من خلال عدة مسارات يمكن تلخيصها فيما يلي:

---

(1) عبد الواسع الحميري، **الذات الشاعرة**، ص 7.

ـ مسار ترتد حركته للواقع وتستقي من تفاصيله فضاءاتها المتخيلة.

ـ مسار تنهض حركته على الانفتاح على فضاءات متخيلة ناجزة أو مبتكرة.

ـ مسار تقوم فيه الحركة على ثنائية مزدوجة تنفي فيه الذات الشاعرة نفسها في فعل إثباتها للمكان أو العكس.

ـ مسار تتعالى فيه الذات على المكان وتنفتح على فضاءات رمزية وتؤسس لعوالم ممكنة بواسطة اللغة، حيث تصبح فيه اللغة هي الموضوع وليس المكان.

وداخل هذه المسارات هناك حالات متعددة، تختلف من شاعرة إلى أخرى، ومن مرحلة شعرية إلى أخرى عند الشاعرة الواحدة، غير أنّها تعبّر عن ثلاث علاقات كبرى تجسّد الرؤية الشعرية عندهن وهذه العلاقات هي:

ـ الواقع (المكان) أكبر من المتخيل.

ـ الواقع (المكان) وسيط بين الذات والمتخيل.

ـ المتخيل أكبر من الواقع (المكان والذات).

إنّ النماذج الممثّلة لوجهة النظر الأولى، هي المهيمنة وحالتها متنوّعة أيضًا، وهذه العلاقة هي استمرار للكتابة النّسوية الشعرية الجزائرية التي بدأت في السّبعينات والثمانينات واستمرت عند أغلب الشاعرات، ويمكن تلخيصها في المقولة التي تكرّرها الشاعرات: «**مدينتي تسكنني وأسكنها**» وهي، مثلما تجسّدها المقولة، تعبّر عن حالة انسجام، حيث تبدو

المدينة بمثابة معنى يضاف إلى الذات الشاعرة؛ لذلك نلمس تموقعًا حول فضاء المدينة، فتجنح الشاعرة إلى التغني بمدينتها وإعادة صوغ صورها الواقعية شعرًا فيكون الشعر لغة واصفة للمكان، ويجسّد قيمة المدينة التاريخية أو هويّتها التي تعتبر هوية الشاعرة جزءًا منها، فمدينة **سيرتا** مثلًا بالنسبة إلى الشاعرة **منيرة سعدة خلخال**، تعد بمثابة الفضاء المغلق الذي ترتّب فيه الشاعرة كل حالاتها، فهي مسقط الرأس، وهي مرتع الطفولة الجميل، وهي حافظة الذكريات وهي التوأم مثلما تجسّده قصيدة «**سيرتا وأنا**» كعلاقة حبيّة نجد الشاعرة تتغنى بها، وتعدّد مواطن البهاء فيها، كما لو كانت الفضاء الوحيد الذي يسكنها، فتذكّرنا بتلك العلاقة الرومنسية التي أسّسها شعراء المهجر مع وطنهم حتى كأنّ سيرتا (**قسنطينة**) بصخورها وجسورها وطبيعة أزقتها الضيّقة، تتحول إلى فضاء واسع يحوي جميع المدن الأخرى ويختزلها، كما يحوي الشاعرة نفسها، فهي مدينة تحل بها، تعيرها أسماءها وتتوحّد بها، حتى لا يبقى للشاعرة سوى المعنى الذي تمنحه إياها **سيرتا** فتقول:

عن مدينة تحلّ بي

توقظ في جرحها الأول

تفرد لي سحنة البجع الرائد

في السفر الكاسر

والنواح

مدينة أعارتني اسمها المكبّل بالتيه

والمواويل الحزينة

أجازت لي الوحدة

واشرأبت بالغياب[1]

هناك إذن توق إلى تأسيس علاقة حلمية مع المدينة قائمة على طلب الانسجام وخصوصًا في حالات التصدّع التي تحسّها الشاعرة في علاقتها بسيرتا، حيث يتعالى المكان وتتحوّل القصيدة إلى حركة نفي للذات في فعل إثبات سيرتا، ومن ثم يصبح الفضاء المتخيّل الذي تصنعه الشاعرة فضاء يختنق بمحاصرة المدينة نظرًا إلى التطابق بينهما، حيث يتم تجريدها من خصوصيتها، فالمدينة تمنحها كل شيء ويكون الحب الذي تطلبه الشاعرة من سيرتا في آخر القصيدة تجليًا من تجليات الحلول الذي ورد في بداية القصيدة وبين الحلول والحب لا مجال للبحث عن ممكن بديل لسيرتا ولا خلاص منها إلا بها، فكلاهما يسكن الآخر، وحتى في الحالات الأعنف من المعاناة، فإنّ الشاعرة «تجتاح أحزان المدينة أو تسقط أحزانها عليها، في جو درامي مثير من الاستحضار والاستذكار والتساؤل، تذكيه إحالات التفاصيل المكانية وتداعيات الذاكرة الشعبية ورنات «المالوف» العيساوية العجيبة...»[2]

---

(1) منيرة سعدة خلخال، **أسماء الحب المستعارة**، ص 75.

(2) يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه**، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، 2008، ص 313.

ونلمح نوستالجيا الحنين إلى المكان ليصبح الماضي معولًا يقف دون تشكيل فضاءات أخرى مغايرة، ولذلك تسقط الشاعرات أحيانًا في التقريرية، وسيعود الماضي مع أغلب شاعرات هذه الحالة ليساهم في إنشاء فضاء القصيدة المتخيل الذي ليس في الحقيقة سوى الفضاء الماضي الجاهز الناجز من قبل.

وهذه الحالة من علاقة الشاعرة بالمدينة تدفع الشاعرة إلى التركيز على استعادة التفاصيل وتقديم بطاقة دلالية عن المدينة، هي أقرب إلى البطاقة الدلالية للمرأة، وهي الحد الأقصى من حالات الاستغراق في المكان التي نجدها عند بعض الشاعرات مثل قصيدة **«سيرتا الطفولة والأمنيات»** للشاعرة **سليمة ماضوي** التي تستغرقها المدينة، فلا تجد فضاء للإحاطة بها سوى صورة المرأة الأم في قولها:

أيا سيرتا

عيونك الكحلية

فوق عجار يمّة

ترمقني بكبرياء

وملاءتك السوداء

تثيرني

حد الدهشة

حد الفناء[1]

---

(1) سليمة ماضوي، من قصيدة **«سيرتا الطفولة والأمنيات»** قدمت لمسابقة مهرجان الشعر النسوي تشرين الأول/ أكتوبر 2010.

لا شك أنّ هذا النوع من التعامل مع المكان يجعل الشاعرة تعجز عن تجاوز الفضاء الواقعي، كما يجعلها تستغرق في تفاصيله، ولذلك يكثر في مثل هذه الحالات الرجوع إلى ذكريات الطفولة ويصبح الفضاء المتخيّل استعراضًا وسردًا لصور استذكارية غالبًا ما تكون أحداثا أو صورًا وصفية للأمكنة، وهذا ما يجعل الشاعرة غير قادرة على تجاوز المشبه الذي تؤسس له بعلاقات لغوية يصعب الانتقال من خلالها إلى مشبّه به يمكّننا من التخلّص من المشبّه، نظرًا لأنّ تأثيث الصورة المجازية مرتبط بالواقع؛ وهو مجرد إعادة لصوغ الواقعي.

من جهة أخرى تخلق بعض القصائد فضاءاتها المتخيلة من رحم حالة الاستغراق في المكان، فتؤسّس لعلاقة رفض للمدينة، وتحاول الذات الشاعرة الانفلات من أسرها والتنكّر لعطاءاتها، وتتحوّل إلى منبع لليأس وانكسار الحلم عوض الخلاص، وتنشأ علاقة أشبه ما تكون بعلاقة النفور، فهي عند الشاعرة **صليحة نعيجة** في قصيدتها **«آه قالمة»** مدينة تحرق الحلم، وتوقظ اليأس، وتعطل الحياة في صباحاتها، لذلك تقوم الشاعرة بخلع المدينة من ملامحها وصفاتها الأساسية، فتكتب عنها بأنها مدينة سلبتها بعضًا من الحياة، لأنّها «عوّدت القلب أن يحلم بأيام يانعة على أفنان غير مورقة» وتقع في أسر تجربة المعاناة فيها، فيبدو الفضاء منغلقًا؛ لأنّ الذات الشاعرة تقتفي آثار الواقع الذي يكبّلها، وتتخلّى عن إمكانية صوغ منظور مغاير بديل للواقع الذي ترفضه، وعلى الرغم من هذا الرفض، فلا شيء يوحي بالمواجهة؛ لأنها تقع أسيرة التعبير

عن المعاناة والعجز عن التعاطي مع واقع ترفضه، ولا تصنع بديلًا له؛ ولذلك يكون الواقع في هذا النوع من النماذج أكبر من المتخيّل، وذلك نتيجة العلاقة الذاتية التي تخلقها المرأة مع مدينتها سلبًا وإيجابًا. أما مظاهر السلبية؛ فتتجلى في نزوع تقريري يخدش عالم القصيدة التخييلي مثلما أوضحناه عند بعض الشاعرات، وأما مظاهر الإيجابية فتكمن في تحول المدينة إلى شخصية مؤنسنة كما هي الحال عند **منيرة سعدة خلخال** التي تعلن أن «لا غرابة في أنّ نصوصي الشعرية تأتي محملة أحيانًا ومدججة في أخرى بكل تلك المعاني المرفرفة بماء الحلول، دفء الحبور وسرور التوافق، ونماء الطفلة، وحفاوة الحضور وجلجلة الانتباه»[1].

أما العلاقة الثانية فهي التي يكون فيها الواقع وسيطًا بين الذات الشاعرة والمتخيل؛ حيث تسعى الشاعرة لجعل القصيدة التي تتحدّث عن المدينة فضاء صوريًا لا مجرد وعاء لمعاناة فردية تجاه المدينة، ومحاولة تقديم بديل إبداعي للواقع، ويقوم هذا البديل على إمكانات عديدة منها دور السياق الثقافي والشعري على الخصوص في خلق الفضاءات المتخيلة وبلورتها في القصيدة، ولذلك جاء منطق خلق تلك الفضاءات مسكونًا بحسّ الشعر العمودي كتأكيد على قدرة الشاعرات على محاكاة النموذج الأمثل من الشعر العربي خوفًا من الوقوع في مظاهر الهلهلة التي وقعت فيها كثير من الشاعرات مثلما ذهب إلى

(1) محاورة معها أجرتها نوارة لحرش **بجريدة النصر** 12/ 02/ 2008 ص14، نقلًا عن يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث**، ص 313.

ذلك يوسف وغليسي في كتابه عن خطاب التأنيث[1].

يمكن ملاحظة هذه العلاقة من خلال نموذجين شعريين؛ الأول للشاعرة **سمية محنّش** في قصيدتها «نبيذ لريكا» عن مدينتها بريكة والثانية «والصخر يعشق قبل البحر أحيانًا» **لخالدية جاب الله**. ففي النص الأول تصنع الشاعرة سمية محنش، فضاءاتها المتخيّلة بما يشبه الوقوف على الأطلال في قولها:

تهادى بمحراب القصيدة إذ دعا
وفي مجلسٍ للحلم لاقى وودّعا
وناجي دروبَ الوصل أين جهاتها
ومن عبرةٍ كالنار قال فأوجعا
عن البوح والكتمان يأسرُ قوله
وعن طفلةٍ كالسرّ روحك أودعا[2]

فصورة الوقوف هنا ليست على أطلال مدينة، بل في محراب القصيدة، لترسم لنا الشاعرة أول علاقة بين القصيدة والمدينة، وتصبح المدينة الواقع، وسيطًا بين الذات الشاعرة والعالم المتخيل، الذي يتأسّس من خلال استرجاع صور الأصالة والعراقة ليمتد إلى ما يتجاوز التاريخ إلى الأسطورة؛ حيث تعقد الشاعرة وصلًا بين **بريكة** المدينة و**ريكا** الأسطورة

(1) ينظر، يوسف وغليسي، **خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ومعجم لأعلامه**، منشورات محافظة مهرجان الشعر النسوي، قسنطينة 2008.

(2) سمية محنش، من قصيدة «نبيذ لريكا» **ديوان مسقط قلبي**، ص38.

اللتين لا يفصلهما صوتيًا سوى حرف الباء الذي يسقط في الثانية لتتحول من خلال ذلك السقوط مدينة بريكة إلى ريكا الأسطورة الرومانية التي يؤسس فضاؤها الرمزي إلى جانب تاريخ المدينة باعتبارها فخر دولة الأغالبة، صورة رمزية مركّبة تتجاوز الواقع وتصبح في الوقت نفسه بديلًا حلميًا منفتحًا على الرؤيا واللاواقع، فتقول:

هي الأرضُ من كل الجهات تضمّنا
هي العطرُ في كل الورود توزّعا
هي الحلمُ إذ يأتي الفؤاد بغفوةٍ
ويصحو بعقلٍ قد أتاه مطوّعا
هي الروح في جسم القصائد تاجها
تصيبُ فتذوي ساجدين وركّعا[1]

إنّ هذه العلاقة مكنت الشاعرة من التأسيس للفضاء المتخيل بوساطة آليات مختلفة تقوم فيها بتهشيم الصورة الواقعية للمدينة في كل مرة، وبتكثيف الصور عن طريق توليد الصفات، وأسلوب الالتفات، واللغة الواصفة وغيرها من الأساليب اللغوية التي أثّثت بها الشاعرة فضاءاتها المتخيلة، فقرأنا مدينة ليست مدينة الشاعرة فحسب، إنّها مدينة تقدم ذاتها بكل مواصفات الجمال والأصالة والسحر دون أن نحس بذلك الامّحاء بينها وبين الشاعرة، ولا برومنسية مغرقة في الذاتية ولا تقريرية فجة.

(1) سمية محنش، من قصيدة «نبيذ لريكا» **ديوان مسقط قلبي**، ص41/ 42.

وهو الأمر الذي نلاحظه عند **خالدية جاب الله** في نموذجها المذكور سابقًا، حيث تؤسّس فضاءها المتخيل بوساطة التناص مع الشعر العربي القديم وتقوم بعملية قلب للبيت الغزلي المعروف:

إن العيونَ التي في طرفها حورٌ
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

فتقول:

إن الجسورَ التي في طرفها قدري
جرحن قلبي أشواقًا وتحنانا
وقمن ناجين في الأحلام ذاكرتي
فاستبشرت منذ بدء الحلم نجوانا
جلبن للقلب عشقًا لا حدود له
واقتتن من كبدي سرًا وإعلانا
سرتا الحبيبة ها جاءت تهلّل لي
وتشرع الصخرَ مزدانًا بوهرانا
من جهة البحر جئت الصخرَ عاشقةً
والصخر يعشقُ قبل البحر أحيانا[1]

منذ البداية تؤسس الشاعرة المتخيل بواسطة عملية التناص التي جمعت فيها حالتين شعريتين عن حالة شعورية واحدة؛ هي العشق، غير أنّ القوالب التعبيرية القائمة على آلية

(1) خالدية جاب الله، من قصيدة «والصخر يعشق قبل البحر أحيانًا» مقدمة للمسابقة في مهرجان الشعر النسوي تشرين الأول/أكتوبر 2010.

القلب، هنا، تربط بين الحالتين الشعريتين في الوقت الذي تقيم فيه حدًّا فاصلًا بينهما، لتترك المجال لبروز فضاء متخيل مرتبط بالمكان وهو **سيرتا** **(قسنطينة)** الذي تظهره كلمة الجسور، قبل أن تسفر فيه **سيرتا** عن ذاتها في البيت الرابع، فتصبح بؤرة المتخيل هي تأكيد الشاعرة على **سيرتا** (مسقط قلبها) الموصوفة بالحب والعشق تبعًا للصورة التي تقدمها تزاحم مدينة **وهران** (مسقط رأسها) الموصوفة أيضًا بالحب والعشق.

ومن ثم يتم إشعار المتلقي بتحوّل الحب والعشق وهو موقف ضمني ناتج من طبيعة تصور جديدة ومغايرة لعلاقة الشاعرة بالمكان أو لإحساس جديد بالمكان، حيث تفصّل الشاعرة في مشاهد تعبّر عما يتوافر في الصخر من مزايًا تؤهله لأن يكون جسرًا للحياة أو للموت، وسواء كان الصخر المقصود سيرتا المدينة أو الأحبة فيها، فإنّ الفضاءات التي تأسست تنبئ بعلاقة مع الواقع يكون فيها المكان وسيطًا بين الذات الشاعرة والمتخيل الشعري. وتلك هي الحالات التي تعبر عن وعي جديد بالكتابة المثقفة عند الشاعرة الجزائرية وتجاوزها الشعر المنزلي، لتقدم أشكالًا تعبيرية أخرى تعبر عن انخراطها في قضايًا أخرى غير قضايًا الأنثى.

أما العلاقة الثالثة التي قلنا إنّ المتخيل فيها يتجاوز الواقع فهي تمثّل تلك النماذج التي تعطي الاعتبار للغة النص والكتابة الشعرية، وتطرح كبديل للموضوع الواقعي لتصبح الكتابة هي الموضوع نفسه، والبديل الذي يقوم على استغلال طاقات اللغة إلى أقصى الحدود، وذلك بالذهاب بالعلاقات

بين الكلمات إلى أبعد حدود المجاز، ونجد ذلك عند بعض شاعرات القصيدة النثرية كالشاعرة **نوارة لحرش**، التي تتحول اللغة عندها إلى موضوع يرتبط بتصور المرأة للعالم وللأشياء من حولها، إنّها تنقل إحساسها باللغة وهي تعبّر عن أشد القضايا خطورة كنوع من المقاومة، فهي تعانق اللغة، تحتمي بها، تتمدّد فيها، تقبّلها، ترتديها كالقميص.... وهذا الإحساس الجارف باللغة يعبّر عن إحساسها بألا تبقى طفلة لكي تصبح أمًّا، فنقرأ استعارات «**أمومية**» تتمحور حول قطب دلالي فيه من الحنو، والحنان، والرفق واللطف، ما لا نجده في تصور الرجل الذي نقرأ قصائده وكأننا أمام الأوديسة.

نوارة لحرش شاعرة اللغة بامتياز، تنساب بين أسطر قصائدها صور لا كلمات، تتزاحم لتقول نفسها قبل أن تقول الأشياء، وتراهن على التوالد وخلق مسارات وتشكّلات صورية تتعب القارئ أحيانًا، لكنها تدهشه وتوقظ فيه لذة متابعة الحكي الشعري، تقول في قصيدتها «**مأدبة متأخرة**»:

وافرة الخيال كنت، قليلة المساوئ، بريئة اللوم رغم كثرة التشيطن..

زاخرة الحب كنت كنبية أسطورية مثمرة بالحكايا والأساطير،

ها أنا ثمرة منذورة لآثام الأنين

لغيوم السنوات المتآكلة وفواحش الأمكنة

ثمرة يقشّرها برد نزق لا يتّسع إلا له

برد يخلع البهجات الطارئة عن كل دف محتمل

يخلعني من زمني وأمكنتي

يخلعني من شجرتي التي ليست إلا تمتمات وأمنيات[1]

الشاعرة، هنا، وفي علاقتها بالمكان، تبدو معلقة في اللامكان؛ لأنها آثرت أن تكون لغتها الاستعارية مرفأ للأمان الشعري الذي قد يخلّفه لا أمن قصيدة النثر أحيانًا، ولذلك تتربّع على عرش قصيدة النثر في الجزائر لتصوغ المتخيل والرمزي من الفضاءات التي تعبر من خلالها أنّ اللغة هي شرط الوعي الأساسي بالذات الشاعرة وهي الوسيط بينها وبين الواقع.

ولقد لمسنا، ونحن نعاين بعض النماذج الشعرية النسوية في الجزائر، أنّ التذكر جزء مهم، يساهم في صنع الفضاءات المتخيلة عندهن، وهو في الأغلب الجسر الرابط بين عالم الواقع وعالم المتخيل. وهذا يؤكد أنّ التاريخ الذي تكتبه المرأة حين تتذكّر مدينتها، لا يرتبط بالمكان في ذاته بقدر ما يرتبط بمشاعر البوح والحنين والعشق واليتم وغيرها.

وبما أنّ التذكر مرتبط بالمشاعر، فإنّ الوسيلة الوحيدة التي تحول دون السقوط في الذاتية المغلقة هي معاناة اللغة، ولذلك يتجلّى موضوع الكتابة كهاجس يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتيمة المكان، أو هو الوجه الآخر له؛ حيث يتعلّق الذاتي بالمكان، وتصبح اللغة فضاء للبوح عن تلك العلاقة العشقية مع المكان، وكأنّ اللغة هي التي تترجم انكسارات الذات الشاعرة في

(1) نوارة لحرش، من قصيدة «**مأدبة متأخرة**» قدمت لمسابقة مهرجان الشعر النسوي قسنطينة تشرين الأول/ أكتوبر 2010.

الوقت الذي تصبح تعبيرًا عن نوع من السمو والتعالي، لكي لا تسقط في وعي الواقع؛ لأنّ حالة السقوط في براثن الواقع (المكان) هي نوع من الارتداد إلى عالم الرؤية الواقعية.

إنّ انتقال شعر المرأة، في عمومه، من الفضاء القائم على الوصف إلى الفضاء القائم على التأويل، يسمح لها بولوج عالم التجريب، الذي يعتبر بؤرة التوتّر بين الواقع والممكن، وخصوصًا في قصيدة النثر، وهذه البؤرة بالذات، هي التي تنطلق منها تجربة اللغة باعتبارها آلية لخلق الأسئلة؛ حيث يصبح كل شيء قابل لكي يساءَل لا أن يسأل عنه، وهذا النوع من الشعر، هو الذي يكسر المألوف والجاهز الذي هو قول المعلوم عن الأنا في علاقتها بالمكان والجسد وباللغة.

لقد كان من آثار ذلك الولوج إلى عالم المكبوت، ما يؤكد خصوصية الكتابة النسوية، وبداية زوال التقاليد التي أسّست لها الكتابة الذكورية التي تدور حول طلب اليقين، فأصبح الشعر عندها يصنع اليقين نفسه؛ أي اليقين في الذات والآخر وفي اللغة باعتبارها موضوعًا لسؤال اللغة نفسها التي كانت الوسيلة الأساسية لدخول الشاعرة عالم التحديث وبحساسيات مختلفة.

3 ـ أنماط التحديث في الشعر النسوي الجزائري

الشعر الجزائري مثله مثل التجربة الشعرية العربية، فمنذ الانفتاح على الحداثة الغربية وهو يخوض بأشكال مختلفة صراع الإبداع وأشكال التحديث، وشعر المرأة لا يحيد عن هذا الحراك على الرغم من النظرة الدونية التي أحاط بها

الدرس النقدي موقفه من هذا الشعر، وخصوصًا عندما تثار قضية المقارنة بين الشعر النسوي والشعر الرجالي، وبعيدًا عن هذا الجدل، فقد أكدت نماذج من شعر المرأة في تمثّل الحدث الثوري ثراء شعريًا يلغي الحدود بين ما يسمى بشعر النساء وشعر الرجال، ما دامت المرأة أكّدت انخراطها في القضايًا الكبرى، ولم يعد شعرها يعبر عن اللحظة العابرة أو عن الذاتية الخالية من الفكرة، الأمر الذي يُحتم علينا تقديم توصيف يأخذ في الاعتبار هذا التطور من جهة، ونحاول من جهة أخرى أن نتجاوز النظرة التجزيئية إلى تقديم نظرة شمولية تستقصي العناصر البانية لهذا الشعر، وتحاوِره لتستنبط القوانين التي تشتغل وفقها المرأة في إجراءات التحديث الشعري.

أول ما يمكن ملاحظته على الشعر النسوي الجزائري، أنّه ثبت وبالإحصاء، أنّه يقوم على تجاوز الشكل العمودي، وعلى التجريب المستمر، والدليل على ذلك أنّ القصيدة النثرية تتربع على نسبة هائلة، هذا فضلًا عن لجوء شاعرات إلى تجريب نصوص سردية ونثرية أخرى تنفلت من منطق الشعر كالخاطرة والقصة والرواية، ونصوص بلا شكل عند الشاعرة الواحدة. وأمام هذا التجاوز نجد أنفسنا أمام هويات شعرية ليس لها كينونة سابقة، نكون بحاجة إلى توصيفها وتحديد أنماطها الكبرى، التي سار من خلالها التحديث والتجريب ثم الكشف عن خصائصها، ووضع آليات موضوعية لقراءتها وفهمها، هذا مع لفت الانتباه أنّنا عندما نتحدّث عن التحديث في علاقته بالشكل لا نقصد الشكل بقدر ما نقصد التحديث الذي يعبر عن الإبداع والإضافة، وعن الرؤية الشعرية التي

تجعل شعر المرأة في الألفية الثالثة يختلف عن الألفية الثانية.

إنّ الشعر الذي نقصده بالاستقراء والتمثيل، هنا، هو الذي تمثّله أنماط ثلاثة نعتقد أنّها تلخّص حديثنا عن التحديث، بغض النظر عن طبيعة التّسمية التي يمكن أن يوصف بها كالشعر العمودي أو شعر التفعيلة أو قصيدة النثر، أو ما يطلق عليه بأشكال الكتابة الجديدة، التي تتجاوز التوصيف السابق الذي يزيح جنس الشعر إلى مفهوم الكتابة؛ لذلك سنستخدم تسمية ترتبط بالتجربة التحديثية، لأنّ الهدف هنا، هو تحديد الخصوصية المرتبطة بكل نمط نعتقد أنّه يمثل شكلًا مختلفًا من أشكال التجديد قبل أن نربطه بسياقه الأدبي والتاريخي الذي لا يزال يحتفظ ببعض الأدبيات الكبرى داخل الشعر العربي عمومًا، والمتعلقة أساسًا بالتحولات التي حدثت والانتقال الذي تمّ، من العمودي إلى قصيدة التفعيلة، فقصيدة النثر ثم الأشكال الأخرى، وانطلاقًا من هذه الأدبيات نفسها بصرنا بثلاثة أنماط لأشكال التحديث هي:

1 ـ التحديث داخل الشكل؛

2 ـ التحديث بالشكل؛

3 ـ التحديث خارج الشكل.

غير أنّ في هذه الأنماط أنواعًا من الكتابة، منها، كما هو في النمط الأول، من تكرر الشاعرة فيه ذاتها، وتحتمي بالتراث لتكتب كما يكتب الفحول من شعراء العربية، ومنها من تعتمد الشكل، ولكنها لا تحمل أي قلق إبداعي وتحديثي فتعيش بمخزونها الثقافي، وهذا النوع يُبقي الشكل العمودي

مجرّد ترف شكلي، وصاحبته ترافع من أجل هوية شكلية ناجزة دون إحداث الأثر، والدليل أنّنا نسمع فيها أصوات الشعراء السابقين كأبي تمام والمتنبي وعنترة، إنّها كتابة مرهونة بالتاريخ الشعري وتصرّ على البقاء في الأسر باسم الحفاظ على الهوية.

والشيء نفسه نجده في النمط الثاني، أي التحديث بالشكل، حيث نلاحظ أنّ هذا النوع يراهن على الشكل والتفعيلة وعلى طروحات الحداثة لكنها حداثة منغلقة مثلها مثل أصحاب الانغلاق على الشكل العمودي، حتى لكأنّ الحداثة أصبحت عندهن مفهومًا ميتافيزيقيًا.

أما أشكال النمط الثالث فهي من التعدد بحيث يستعصي معه لمّ شمل تلك الأشكال التعبيرية العابرة لكل الأعراف بدءًا بقصيدة النثر إلى الخاطرة إلى تلك النصوص الهاربة من التصنيف؛ حيث تخرج صاحباتها من مفهوم القصيدة النثري إلى مفهوم الكتابة المركّب والمعقّد. نصوص تهرب من التصنيف فهي من الخارج دون أبيات ولا أسطر، ومن الداخل تقوم على الحكي أو الوصف.

1 - **التحديث من داخل الشكل**: وتمثّله تجربة بعض الشاعرات اللواتي يمارسن آليات التجديد داخل الشكل العمودي، ويطرحن بكل اقتدار إمكانية جريئة للتحديث بين ثناياه، حرصًا منهن على تجاوز غربة الشعر التي فرضتها أشكال الحداثة الشعرية الغربية ورموزها وموضوعاتها وهواجسها كأمثال **شفيقة وعيل، حنين عمر، نسيمة بوصلاح، وسميّة محنش.**

وهذا النمط هو النموذج الذي يعبر عن الذات والواقع وعن حركة التاريخ حتى وهو يلبس عباءة القدماء ويتكئ على عمودهم، وصاحباته لا يكرّرن بقدر ما يحاورن ويعارضن. إنّه النمط الذي تعيش شاعراته بمخزونهن الثقافي في الوقت الذي يعملن على إبداع الجديد.

فنص **حنين عمر**، مثلًا، يعبر عن هوية مخصوصة لتحديث الشعر، على الرغم من أنّ الحديث عن هوية كاملة وناجزة للشعر غير مبررة أمام الأشكال الجديدة المهيمنة، فهي تعبّر عن مواقفها الحياتية بطريقة، ففي معارضتها للمتنبي، مثلًا، توحي ظاهريًا أنّها تسعى إلى الاحتذاء به، خصوصًا أنّها أعادت بعض عباراته وكلماته، ولكنها استطاعت أن تتماهى مع صوته ليس لتعيد نرجسية المتنبي، ولكن لتنفيها، فيبرز صوت آخر هو صوتها، وكأن التقليد مثلما يقول أدونيس «مهما كان كاملًا لا يزيل الاختلاف، وكأن المثلية تنضوي على نوع من الانفصال عن المثل، والسبب هو أنّ الجوهر العميق للهوية لا يقلد»[1].

لقد أصرت **حنين عمر** على الخروج على المعنى المسبق الذي أسسّه المتنبي بإجراء النفي، وهو يعكس علاقة مختلفة للإنسان مع الأشياء والعالم، ولذلك اتخذت من الشكل العمودي طاقة لتوليد علاقات جديدة بين الكلمات فيما بينها وبين الكلمات والأشياء. ومن هنا فقضية ارتباط التحديث بالشكل أو خارج عنه ليست مسألة شكلية بقدر ما هي مسألة

(1) أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص17.

معنى شعري يرفض أن يتجلّى إلا من خلال شكل معين، حتى وإن اعتقدنا أنّ قصيدة النثر خارجة على الشكل، لأنّها هي الأخرى وإن خرجت على الشكل العمودي والحر، فلها شكلها الذي يؤسّس المعنى.

والرؤية الشعرية لدى **حنين عمر**، تذكرنا أحيانًا بنزار قباني الذي يعد أسلوبه آلية من آليات التحديث عند بعض الشاعرات **كزهرة بلعالية، ومي غول** التي أشار **يوسف وغليسي** إلى بعض اختلافها مع شعراء العمودي في اعتماد ما لم يعتمد خصوصًا في منطق القافية[1] وهذا ما نعتبره شكلًا من أشكال التحديث داخل الشكل العمودي، مقارنة بما سبق من شعر المرأة.

لا شك أنّ شعر كل من **حنين عمر** يؤسس لعلاقة جديدة مع الشكل العمودي من خلال تأسيس علاقة جديدة مع اللغة وعلاقة جديدة بين المرأة وبين الأشياء فتجعلنا نكتشف عالمًا آخر، ومن هنا تصبح قضية السبق الشكلي، بل التصنيف الذي أعلناه، غير ذي قيمة نقدية مادامت القضية الأساسية ليست الشكل في ذاته عموديًا كان أو حرًا أو منثورًا بقدر ما تصبح القضية قضية رؤية جديدة للغة ولعلاقة الشاعرة بالأشياء وعلاقة كليهما بالعالم، ومن هنا، لا يبدو في تصنيفنا أي اعتبار لتفضيل شكل عن آخر بقدر ما نهدف إلى البحث عن مسالك الرؤية الشعرية المغايرة التي تأسست مع بداية الألفية الثالثة.

سعت **حنين عمر** إلى الانفلات من بلاغة مكرورة

---

(1) ينظر يوسف وغليسي، مقدمة **خطاب التأنيث**.

شهدها شعر المرأة قبلها، إلى بلاغة جديدة تكمن في الكثافة الوجدانية التي لم تستطع البلاغة التقليدية احتواءها؛ لأنّها ركزت على العالم الخارجي باعتباره معادلًا للعالم الداخلي وشدة التوتر، ثم غياب علاقة المشابهة التقليدية، حيث نجد عنصر المفاجأة والحدس الذي يجعل القارئ يحس باللحظة الآنية، لأنّ شعرها يقوم على استدعاء ملاحظة، أو إحساس عن العالم الخارجي، ولحظة حاضرة ينبغي للقارئ أن يعيشها مع الشاعرة لكي يشاركها فيها، بعد ما أشيع أنّ الشاعرة تعيش في وحده ذاتية، وفي عزلة مطبقة، فعمدت الشاعرة إلى جعل القارئ يحس بالمهلة، والمهلة هي الاصطلاح الأقرب في التعامل مع التغيير مباشرة وليس مع أحد المتغيرات أو بعض من أعراضه، وهو الاصطلاح الأحدث في لغة الصيرورة، لأنّ المهلة ليست توقفًا فيما لا يتوقف واقعيًا، ولكنها لحظة تكثيف ذِروي (من الذروة) تظل مادتها من مادة الصائر نفسه[1].

فحين تقول

هل ترى شمسًا بصدري؟

إنه المدعو قلبي

شقّ ضلعًا وتراءى في مساء الحزن فينا

---

(1) يراجع، جيل دولوز، **ما الفلسفة**، تر: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1991 المقدمة، ص 21.

مثل قنديل نحاسي شجاع خاض بحرًا من مياه الظلمات

هل ترى ماء بنهري؟

إنه المدعو شعري

شقّ نبعًا في صخور المفردات

وتهادى يقطع الأزمان في عمر اللغات

فالشاعرة، هنا، تصنع مجموعة من اللحظات الشعرية التي تلفت بها انتباه القارئ، ثم ما تلبث أن تنتقل من الواحدة إلى الأخرى، فتحدث توازيات تتكرر فتشكّل رؤية شعرية منها تكون مسؤولة عن انسجام النص الشعري لديها.

ومن هذا المنطلق، لا يمكن أن ننظر إلى هذه التجربة كأعراض تغيير حدثت في شعرها لا بعزوف عن إيقاع أو استعارة أو غيرها، لأنّ الشاعرة مرتبطة بهذه القواعد، ولكن باعتباره لحظة إبداع ترتب أشياءها بما تمليها ثقتها بالتجاوز.

تقول في قصيدتها عن المتنبي:

لا الخيل تعرفني ولا البيداءُ

لكنما الليلُ القديم صديقي

فلكم بكت في جوفه الخنساءُ

ولكم شكا من أدمعي وشهيقي

أنا طفلةٌ وشرائطي حمراءُ

لكنّ بعض الجنّ بلل ريقي

عطشى غدوت وموردي الصحراءُ

أمشي الهوينى والضياع طريقي

وغدوت أكتب والمحابر ماءُ
فيضًا من الغيض الذي بحريقي[1]

في هذه الأبيات تهشّم **حنين عمر** بيت المتنبي، فتنفي صلتها بالخيل والبيداء، ثم تبقي على الليل الذي يصبح مهلتها الخاصة الذي يجعلها تستدعي البكاء والخنساء، وتلتقي معها في غير علاقة مشابهة واضحة، لأنّ صورة الجن الذي بلّل ريقها ينزع عنها المشابهة التامة، فتنتهي إلى استبدال البكاء بالكتابة ثم بالماء الذي يشبه البكاء، لكنها لا تقوله بطريق المشابهة. إنّما تؤسس له من خلال علاقات أخرى بين الكلمات ليست قائمة على التشبيه المعتاد وإنّما على علاقات جديدة.

إنّها تقول من داخل العمودي أقله بطريقة مختلفة، مختلفة عن جيل الألفية الثالثة من الشاعرات، حيث نلحظ احتفاء بالجمل الإسمية التي تتكون من مبتدأ وخبر، فتشكّل استعارات من قبيل (**الليل صديقي، الضياع طريقي، التمرد صاحبي، حيلتي تطويقي، صمتها تعليقي**)، وهذه الهيمنة فرضت إيقاعًا ليس مرتبطًا بالقافية، بل هو ظاهرة غالبة في شعرها وهي جزء من تحديثها الشعري الذي فرضه غياب آليات المشابهة التقليدية، واستبدالها بنظام استعاري جديد يتمثّل في آلية المزج التصوري؛ تجعل كل استعارات ديوان باب الجنة، تحوم حول استعارة مركزية هي «**الكتابة تمرّد**» ولذلك تقول للمتنبي:

---

(1) حنين عمر، ديوان، **باب الجنة**، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، 2010، ص12.

أنا جئت من عصر يبالغُ في الظما
لكنّ مائي بالقصائد مغرمُ
أنا لستُ ممّن يتبعونك إنّما
أنا باجتياز البحر مثلك أحلمُ[1]

وليس البحر سوى الشعر الذي هو بحرها الذي تحلم باجتيازه، أحيانًا يتقلص إلى نهر، لكنه يظل يسري في وجدانها كما الماء الذي يسري في النهر، حيث تصفه في قصيدتها سالفة الذكر بقولها:

هل ترى ماء بنهري؟
إنه المدعو شعري
شقّ نبعا في صخور المفردات
وتهادى يقطع الأزمان في عمر اللغات

إن الصورة التي ترسمها للشعر ترتبط بالماء، في كل السياقات التي وود فيها الحديث عن موضوع الإبداع، وعلى الرغم من أن الصّور التقليدية لمفهوم الإبداع تكون حاضرة كعلاقة الشيطان بالشعر، إلا أنها لا تحضرها إلا لتهشّمها، أو تعمق من دلالتها بما يقدر عيه الماء من محو، بحرًا أو نهرًا، أو ماء مقدسًا كماء زمزم، مثلما جاء في قولها:

لا توقظ الذكرى أحبك ناسيًا
تتأمل الألوان فوق أظافري

(1) حنين عمر، باب الجنة، ص22.

وتـسـائـل الأشـيـاء عـن أسـمـائـهـا
فـيـهـب شـيـطـان لـهـزّ مـحـابـري
تـتـسـاقـط الأشـواق مـن أشـجـارهـا
ويـسـيـل زمـزم مـن بـيـاض دفـاتـري

إنها تنتج صوتها الخاص مثلما أرّخ المتنبي لصوته، ولذلك فهي تقف مع التراث موقف الند لتحاوره وتعارضه بالنفي، وبالتحويل كقولها في قصيدتها «الموعد الثاني مع المجنون»:

قـف سـوف أبـكـي مـا تـيـسّـر مـن دمـي
سـقـط الـلّـوى بـيـن الـمـدامـع والـشّـجـنْ
يـا دار أهـلـي والـدروب بـعـيـدةٌ
مـاذا فـعـلـت لأحـرم الـسـلـوى ومـنْ؟
يـا دار لـيـلـى هـل نـخـيـلـك واقـفٌ
هـزّي الـجـذوع لـعـل يـفـلـتـنـي الـوهـنْ[1]

إنّها تعقد علاقات غير طبيعية بين الكلمات والعبارات التي تعوّدها القارئ حتى أصبحت كالمسكوكات، فتهشّمها، وتدخل عليها استبدالات تقيم تحاورًا بين صيغتها الأولى والصيغة الجديدة التي تمنحها لها، وليست المعارضة هنا إلا امتدادًا من أجل التحديث، وحجبًا للقديم بما هو آلية من آليات التحديث، لأنّها أدركت أنّ الانكفاء المقلّد على الماضي هو حجب للإبداع، ولا تصبح الكتابة تجديدًا إلا

(1) حنين عمر، **باب الجنة**، ص28.

بحجب القديم الذي تذكّرنا به وتحجبه عنا، باستخدام نظام المحاكاة الساخرة، التي تقول عكس ما يقوله القديم.

ونجد الهاجس نفسه، وبطريقة أخرى عند شاعرة متجهة بإصرار إلى عالم الكلمات، كما يقول عنها الدكتور عبد الله العشي[1] وهي وإن كانت تستند في شعرها إلى الشكل العمودي، وتستلهم عطاءات قصائد الكبار الذين سبقوها، من مدارس الشعر العربي الحديث، ومن الشعر العربي القديم، نراها تدخل إليها بجرأة لتتفيأ في أرجائها وتنتقي ما يمكنها من إحداث نمط من التجديد في انسجام يعبّر عنها ويميّزها، وينعكس هذا التمازج والانسجام في علاقة الذات بالموضوع، فتضفي على الموضوع الخارجي من ذاتها، لتؤسس به تصورًا أنثويًا ورؤية جمالية تعبّر عنها في ديوانها «**مسقط قلبي**» حيث تدخل إلى الموضوع الوطني والقومي بكل جرأة شعرية، فتقول في قصيدة تراتيل لبيدق أسير:

بيني وبينك نقطتان وأحرف
ودموع ضوء من شموع تذرف
يا حبر قلبي يا خليل حكايتي
يا كلّ طفل يستغيث فيقصف
سيفان في جسدي وصوت حقيقتي
أنأى، ونزفك قبلة لا تعرف

---

(1) سمية محنش، **مسقط قلبي**، ط1 منشورات ضفاف / الاختلاف، بيروت/ الجزائر، 2013، مقدمة الديوان.

وطـنـي بـأي الـمـسـجـديـن قـيـامـنـا
وسـجـودنـا فـي الآه تـيـه يـرسـف
مـن حـجـر مـكـة مـن وريـد الـقـدس مـن
أوراسـنـا الـمـصـلـوب فـيـنـا يـهـتـف
مـن حـوّل الأعـراب عـربًـا حـمّـلـوا
حـجـر الـقـضـيّـة لـلـجـنـيـن فـاتـحـفـوا[1]

فالتحديث هنا، خلقته صور جديدة أقامتها الشاعرة على علاقات غير مألوفة بين طرفي الصورة، وأحيانًا تحيد عن الطرفين لتعرض أطرافًا تعلو دلالة أحدها على الأخرى، ونقرأ خروجًا على الصور النمطية التي نراها عند الشعراء المقلدين، والشاعرة كما تسعى إلى التجديد داخل الشكل العمودي، ترنو إليه في شعر التفعيلة، أيضًا، مثلها مثل معظم الشاعرات، وكأن هذا النوع من التحديث، هو نوع من الترياق العلاجي لغياب فاعلية المرأة المبدعة في الألفية الثانية.

2 ـ **التحديث بالشكل:** شاعرات هذا المستوى ينزعن إلى التجديد عن وعي أكاديمي بالتحرر من القواعد الكلاسيكية سواء في الرؤية أو في البنية، وهن يقتدين بأسلوب الحداثة الشعرية المتمثّلة في قصيدة التفعيلة، لذلك ليس غريبًا أن نجد أغلبهن جامعيات يحاولن ارتياد شيطان التحديث بالشكل الذي أسّس لبنية القصيدة المتحرّرة من الشكل العمودي مثل: **خالدية جاب الله، ووسيلة بوسيس،**

(1) **مسقط قلبي،** ص: 29 ـ 30 ـ 31.

والوازنة بخوش، وراوية يحياوي. وأهم معول للتحديث عندهن هو المزج بين العمودي والحر عند بعضهن والتنويع في البحور والتفعيلات عند الأخريات، ثم الانفتاح على النصوص السابقة والمخيال الثقافي عمومًا كالتراث الأدبي والديني والأسطوري ليؤثثن به قصائدهن.

نتوقف عند تجربة الشاعرة **وسيلة بوسيس** التي يتمثل التحديث عندها في مسألتين هامتين؛ الأولى تتعلق بالانزياحات العروضية التي تتعمّدها أو تتسلّل إليها دون قصد منها، حيث تقوم في شعرها بتهشيم الإيقاع/ كأن تنتقل من التفعيلة إلى النثري، وتتخطّى الإيقاع القائم على تفعيلة بحر معين، لتخرجه إلى تفعيلة بحر آخر أو تتجاوزها، ذلك ما لاحظناه مثلًا في ديوان «**أربعون وسيلة وغاية واحدة**» الذي يعكس بالفعل أساليب التحديث الكثيرة التي تعتمدها، سواء على المستوى الإيقاعي أو على مستوى الدلالة؛ حيث يبدو هاجسها في معظم قصائدها، هو البحث عن المعنى بصوغ لباس جميل، أو أنّها تصوغ كلمات وتعقد بينها علاقات جديدة تنشئ بها صورًا جميلة لتغازل بها معنى هاربًا لا يمكن القبض عليه، وهي المسألة الثانية عند الشاعرة، فتبدو قصائدها عبارة عن هواجس للبحث عن معان تبدو لتختفي وتثير في المتلقي أحاسيس وأفكارًا شاردة، وهي وإن أردفت هذه الهواجس بسردية واضحة كاستراتيجية لبناء المعنى في القصيدة، إلا أنّ الناظم الدلالي يظل متواريًا عن المتلقي فتصبح وسيلة بوسيس شاعرة تغازل المعنى وتطارده دون أن تقترب منه سعيًا وراء التحديث.

تقول في قصيدة أربعون وسيلة وغاية واحدة:

للسماء التي سوف تأتي بهاراتها
للدروب التي أقتفيها إليك امتداداتها
للرياحين في شفة الأرض مداراتها
للمكاتيب في الليل،
والسحر يغمرني، انتصاراتها
جبهة للمرور إلى الآخرين
كوة...
ثم لا نور كي يهتدي الناظرون
أمل..
واختناق...
وعازفًا للكمان الحزين
قادمًا من
إلى شرفات الحنين[1]

وفي أربعين مقطعًا، تطارد الشاعرة اللغة والمعنى بالكلمات، وتقتفي آثار الحداثيين لتؤسس للتحديث بالاختلاف في التعامل مع الإيقاع؛ حيث نجدها تدخل القصيدة بتفعيلة، كما هو واضح في الأبيات السابقة (المتدارك) لتتركها في الوقت الذي تشاء هي، وليس الذي تشاؤه القصيدة، وتجرّب تفعيلة أخرى من بحر آخر وهكذا، وقد تخلط، فتعثر، كل

(1) وسيلة بوسيس، **أربعون وسيلة وغاية واحدة**، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر 2007، ص ص 50 ـ 51.

ذلك سعيًا وراء التجريب، ويبقى المعنى مؤجلًا حتى تعثر الشاعرة على شكلها الخاص الذي ترتضيه.

3 ـ **التحديث خارج الشكل وتشظي الأشكال:** تتربّع القصيدة النثرية على ما يقارب الثمانين بالمئة من الشعر النسوي الجزائري، وهي ظاهرة ليست وليدة الألفية الثالثة، بل نجدها رافقت الشعر النسوي منذ ثمانينيات القرن الماضي، عند **أحلام مستغانمي، وزينب الأعوج، وربيعة جلطي،** فهل يرجع ذلك إلى قصور في إبداع المرأة، مثلما يذهب إليه بعض النقّاد، أم أنّ هناك ظروفًا تاريخية هي التي فرضت هذا النوع من الشعر، فتصحّ إمكانية النظر إلى القصيدة النثرية عند المرأة باعتبارها حادثة ثقافية حسب تعبير **عبد الله الغذامي**[1] **حين اعتبر قصيدة التفعيلة مدخلًا مناسبًا للحديث عن خصوصية هذه القصيدة ودورها في تحديث شعر المرأة.**

عندما استهلك **أدونيس** مفاهيم التجاوز والكشف والرؤيا التي تقود إلى تجديد القصيدة العربية، والتي شكّلت منظومة المفاهيم الحداثية في الشعر العربي المعاصر، انتقل، في مرحلة تالية، إلى مفهوم أكثر إثارة للخلاف وهو مفهوم الكتابة الذي نقله عن التفكيكيين، فقال: «إنّ مشكلة اليوم ليست قصيدة جديدة بل كتابة جديدة»[2]، وذلك بعدما اعتقد أنّ القصيدة

(1) يراجع، عبد الله الغذامي، **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999.

(2) أدونيس، **مجلة مواقف**، عدد، 1971، نقلًا عن صلاح بوسريف، **حداثة الكتابة في الشعر المعاصر**، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012، ص 15.

الحرة التي روّجتها الشعرية العربية في الخمسينات على منابر مجلة «**شعر**» قد اصطدمت بجدار اللغة والمعيار، وأنّها ستؤول إلى ما آلت إليه القصيدة العمودية نفسها، التي كفّت، في اعتقاده عن الحياة، فأنتجت قصيدة التفعيلة التي تحمل بذور الموت المتمثّلة في جنسها وهو كونها قصيدة أو شعرًا، ليعتبر الخروج الكلي من القصيدة إلى الكتابة، هو الضامن الوحيد لخروج نهائي من أزمة الشعر العربي الذي ظلّت تلاحقه.

وانطلاقًا من هذا الفهم الذي يدفع إلى مزيد من التحرّر، يطرح هذا النمط من الشعر، الذي وسمناه بالتحديث خارج الشكل، وبأشكاله المختلقة، بدائل أخرجت القصيدة النسوية الجزائرية من بلاغتها الجزئية ومعاناتها البسيطة إلى فضاء التحديث باللغة والتصوير. ولا يعني هذا، أنّ هذا النوع من التحديث لا هوية له؛ فهو يجد نفسه في حداثة قصيدة النثر في الثقافة العربية. وهوية هذا التحديث المتجاوز تعبّر عن قلق يتجاوز الشعر إلى المجتمع، إلى الوجود الإنساني نفسه. ولعل اختلاف الأساليب في هذا الشكل يترجم أزمة المجتمع الذي تعيشه الشاعرات والمليء بالتناقضات، هذا المجتمع المجرّد من الحنكة والحكمة والمحبة والبصيرة والرؤيا، ولذلك نجد الشاعرتين: **نوارة لحرش ومنيرة سعدة خلخال**، تعيدان في كل مرة كتابة الذات والوجود بشكل مغاير، إلى حد نحس أنّهما استنفدتا كل طاقاتهما في الإبداع، ويمكن سحب هذا الحكم على كل الشاعرات اللواتي يدخلن في هذا النوع، وكأنّهن يعكسن طبيعة الشعر الذي لا يقبل البقاء على حال، أو أنهّن يعبّرن عن غياب مشروع ثقافي تخلّت المؤسسات الثقافية

عن إنتاجه، وعلى رأسهن مؤسسة النقد، لتترك مصير نقد الشعر معلّقًا في أعناق الشاعرات، اللواتي هربن إلى عالم الكتابة بالتحرّر من أسر القواعد التي تبنى عليها القصيدة؛ لأنّ القاعدة لا تتماشى مع مفهوم الحرية، حيث يتم جمع المجازات التي تتزاحم بلا منطقية وتجاوز مستمر.

في قصيدة «**بكائيات قلب آيل للسقوط**» تقول **نوارة لحرش**:

حين يقص الحزن أجنحة الأماني
يسقط عن أفق الأفراح المقتضبة
ما تبقى من ربيع المعاني
يصب خافق الأيام المتعبة
كالوتر الكسيح
كالوتر الجريح
مطفأ النغمات
مطفأ المعاني
وتصبح الدّمعة
عباءة لأحزاني
وهنا ييبس ربيع الأماني
وييبست رفرفات الزهو
في أجنحة الأماني[1]

(1) نوارة لحرش، **نوافذ الوجع**، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004، ص 51 ـ 52.

في هذا المقطع نلاحظ ذلك التواشج بين أطراف العلاقات المجازية، حتى لكأنّنا نحسّ في كل لحظة انحسار فعاليته لكثرة زحام الصورة للأخرى، فتنحسر اللغة لحساب العلاقة المجازية وتستعيد بها فعاليتها في الوقت نفسه إلى درجة يتساءل فيها القارئ إلى أين سيفضي به هذا التزاحم بين الصور؟

فالتحديث هنا ينبع من العلاقة التي تحدثها **نوارة لحرش** بين اللغة والكينونة الذاتية، فهناك دخول الذات، وبقوة، حتى كأنّها هي التي تخلق الكلمات، وتؤنسنها؛ ولذلك يتأسّس المجاز عندها على علاقة اللغة بالوجدان في حين يتأسس مجاز القصيدة عند **منيرة سعدة خلخال** في علاقة اللغة بالوجود وأشياء العالم المادي.

وبالمجاز أيضًا مُثّلت الصور الشعرية عند منيرة خلخال نموذج الشاعرة التي تتعالى على المجاز حد القسوة، ولا أحد يستطيع كبح جماحها إلا انتهاء القصيدة. تقول في **بورتريه اللغة**:

ينصرف الليل إلى دجاه
تنصرف العتمة إلى اليقظة
وتنصرف اليقظة إلى الوفاق
الوفاق شبيه بالتعب، يتسلّل إلى أنهر المجالات
التي من عاداتها أن تنصرف إلي عندما يحيق
بالدنيا نبض الضوء المستتب
في راحة السنبلة

تقوم الأمنيات مستبشرة
مستهترة أحيانًا
تضطلع بروح الأغاني
بابل التخييل الخرافية
فتنبري ساذجة الأسئلة
تقتطع فصلاً من أثير أعوج
ينوب عن الرحيل المتآكل في الخدوش التي
ترسم أعشاشها على جدران الريح
المفضية إلى مجد الصورة
تّبت يد اللغة [1]!

ليس في إنهاء المقطع بعبارة «تبت يد اللغة» ما يوحي بإعلان القطيعة مع اللغة بقدر ما هو اعتراف ضمني بقدرة اللغة على حياكة الصور ومشاهد الوجود. وتشهد عليه ظاهرة التضمين أو التدوير التي تكاد تقطع النفس حتى لا تترك مهلة للقبض على صورة إلا وولدت منها صورة أخرى، وفي تناسل عجيب للمجازات، وتلك هي المسافة الفاصلة في تفاعل الشاعرة التي تجدد خارج الشكل بين اللغوي والمجازي ليعوضا غياب الإيقاع، بل يحقّقا لقصيدة النثر بتمازجهما إيقاعها الخاص. فاللافت في شعر الشاعرتين أنّهما لا تفقدان

(1) منيرة سعدة خلخال، **الصحراء بالباب**، منشورات أصوات المدينة، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وزارة الثقافة، ص34.

الخيط الناظم بين الكلمة واستعمالها المجازي، وإن كان الفرق بينهما باديًا في الخلفية التناصية التي تلجأ إليها **منيرة خلخال** لتحوّل من طبيعة التفاعل، في حين تمضي **نوارة لحرش** راكضة وراء اللغة حد الاستنزاف الذي من مظاهره المعاودة البادية في شعرها، التي ألجأتها إلى سردية مكّنتها بدورها من التحديث خارج الشكل، وتعتمد اعتمادًا لافتًا على ضمير المتكلم الذي يجسّد الكينونة، في حين تحتفي **منيرة** بالهو والأنت في غالب شعرها. كما نلمس الفرق في جعل الرؤية الرومنسية كهاجس للتفكير عند الأولى، في حين تجعلها الثانية مصدرًا للتعبير وهاجسًا للتفكير معًا.

فصناعة المخيال عند **منيرة خلخال** يتمثل في الوجود أما **نوارة لحرش**، فهو والذات لديها سواء، غير أن الشعر عندهما، وباعتباره مشبّهًا، لا يحاكي المشبه به الذي هو المخيال، بل يفارقه وهو أسلوب من أساليب التحديث في رؤيتهما الشعرية، قد يعبر عن سعي دؤوب لمطالب الحداثة، وأهمها كيف تستطيع شاعرة قصيدة النثر أن تحوّل النثر إلى شعر وتصنع شعريتها من عالمها الخاص؟ وهذا ما نكشفه من خلال قصيدة «**شمعدان**» لنوارة لحرش القائمة من حيث الرؤية على ثلاثة أفعال تلخّص موقفًا وجوديًا ومصيرًا وحالة حياتية كاملة، عبّرت عنها بالتسلق والتمدّد والتسلل؛ وهي رؤية معرفية للوجود تقوم عموديًا على التسلق كرمز للطموح وفضاء للحياة، غير أنّ هناك عائقًا يحد من هذا الطموح ويقمع الرغبة ويؤدي بالذات الشاعرة إلى الفشل. وبين هذين الطرفين نجد أنا تريد ومجهولًا يعيق، فتنتقل من التسلق إلى التمدد وهو وضع حياتي

أفقي أقرب إلى وضع الموت، على الرغم من أنّه يحقق لها الإيجابية؛ لأنّ التمدد في اللغة والذكرى تستمد منه القوة لتخرج متسلّلة إلى اللغة الأداة والكينونة في الوقت نفسه، وقد استطاعت أن تعبر عن مشكلات عالمها الداخلي التي تأتي من الخارج، وهذا ما جعلها تتحرّر من النزعة الرومنسية المغلقة على عالمها الداخلي، وتتجازوه إلى موقف معرفي وجودي أو رؤية معرفية للكون، ترجمها تنظيم بنيوي ينطلق من جذور ثلاثة؛ التسلّق والتمدّد والتسلّل، وهذه هي البنيات التي تحكم علاقة الإنسان بالوجود في هذه الحياة والذي تنتهي طموحاته كلها إلى الفشل، تقول:

أتسلّق عمري
عثرة ...عثرة
وعند التخوم الخدوش
أسقط متعثرة بخيبة عالية
أتسلّق نهاري مرتعدة
لا مرايًا تضيئ ملامحي
...
أتمدّد في الأنا
فينفتح باب بقامة الأوهام
تتسلل المواسم الشاحبة
إلى رأسي المزموم بالذكريات المرتعشة
....
أتمدد في اللغة

...أتمدد في الذكريات
غير معصومة من الحسرة والبكاء
..
أتمدد في الحياة
مطفأة المسرات
...
أتسلّل من الوجع الذي راود جهة القلب
منذ هطولي من الأسى زادي ومعناي
أتحسّس جهة القلب، شاسعة الجرح
شاسعة الغربة
وحده قميص اللغة
وطني ومنفاي
وحده انكساري وانتصاري.[1]

الكتابة عند هاتين الشاعرتين، تجاوز للشكل؛ أي إنها خارج الشكل، ليس لأنّ الشاعرة متحرّرة من الوزن والقافية ومجمل القواعد التي أسّست لمفهوم القصيدة التقليدية أو الحديثة، ولكن الأهم فيها أنّها تقوم في فلسفتها على تجاوز نظام العلاقات اللغوية والبلاغية تجاوزًا مفرطًا إلى حد السقوط في مخالب المجاز لتصبح كل كلمة مجازًا تبني عالمًا عجائبيًا بلغة عجائبية، من خلال متخيل شارد مندفع إلى الأمام،

(1) نوارة لحرش، **شمعدان لوليمة الأسئلة**، كتاب المهرجان، 2010، ص: 59 إلى 60.

منفلت من كل قيد، محدثًا حالة من التموج والتحول والتوتر، وفتح الآفاق على ما لا حد له ولا نهاية، هي لغة تسعى فقط إلى التوالد والتمحور حول ذاتها، وصناعة عبارات تروّض اللغة على الجنون[1].

وهنا تطرح إشكالية تلقي المعنى عند المتلقي «فالمعنى كأبَدٍ وأزلٍ، أي كصوت مكتمل ونهائي لم يعد قائمًا وفق هذا المنظور»[2]، ولا نقرأ سوى أثر للمعنى، ما يسمح بالتأويل، ومن هذا نفهم طبيعة الغموض الموجود في قصائد نوارة لحرش ومنيرة خلخال، فهو غموض يشكل قلب العالم الذي يتحرك فيه النص وسر هذا العالم، وهو ما لا يكون للشعر قيمة إلا بالإيغال فيه[3].

وما يلاحظ أنّ الرؤية التحديثية، هذه، لدى الشاعرات الجزائريات تتجسد في نقطتين هما:

ـ أنّ التحرر هو السمة الأساسية، فهناك نزوع كبير للخروج من أسر القواعد العمودية والحرة، وهذا التحرر جعل الشاعرات يعشن التجريب بكل هواجسه وإكراهاته، وحتى الملتزمات بشكل معين كالعمودي أو الحر، ما نلبث أن نجدهن يكتبن الحر والنثري، بل هناك كثير من الشاعرات من يكتبن الشعر والقصة القصيرة والرواية والخاطرة وغيرها.

---

(1) يراجع في هذا المجال محاضرة الأستاذ العشي وموقفه من الشعر المحدث التي قدمها في عكاظية الشعر العربي 2010.

(2) صلاح بوسريف، **حداثة الكتابة الشعرية**، ص 252.

(3) أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص27.

- النقطة الثانية هي جناية الحداثة على الشعر النسوي، حيث يواجه هذا الشعر ظاهرة أفول المعنى، وبروز كتابة خالية من المعنى، اكتفت كثير من الشاعرات فيها برصّ الكلمات بعضها وراء بعض إلى درجة صارت عند بعضهن أشبه بالهلوسة، وهي، في الحقيقة، ظاهرة لصيقة بالشعر المعاصر عمومًا، ترجع إلى فهم مقولات الحداثة، على أنّها الإغراق في الغموض، والولع بالدوال، وإحداث القطيعة مع التراث العربي، والانكفاء على شعراء الحداثة، فحين قال بعض الحداثيين إنّ الشعر رؤيا، وقع الظن أنّ الرؤيا إيغال في الرمز والمغالاة، فازداد الشاعر العربي غموضًا حتى جعل الشعر غريبًا عن موضوعه وعن المتلقي، ولم يخلق هذا الغموض هوة بين الشاعر والقارئ فحسب، بل بين الشاعر والعالم الخارجي حيث أصبح الإيغال في إحداث علاقات غير مألوفة بين الكلمات هو السعي وهو المنتهى، وفرض على القراء أن يستعينوا بالوسيط المنهجي الذي فرضته العلمنة، لكي يرى النص عالمًا من الرموز التي توحي بما لا يوحي إلى شيء، في الوقت الذي يعد التأمل في الكون مقصدًا مهمًا من مقاصد الشعر الذي يجعل النقد يتجاوز فكرة المنهج الدوغم dogme ويجعلنا نعيد النظر في مفهوم الشعر ووظيفته؛ لأنّ الشعر لا يرتبط بشكل مثالي معين، إنّما هو تعبير عن روحانية ثقافة تجد نفسها في شكل معين، يفرض علينا في كل مرّة النظر إلى كل قصيدة استنادًا إلى ما يحدث الشاعر فيها، وما يكشفه لنا من خلالها، ذلك أنّ «فكرة اكتشاف الجمال في الموجودات هنا هي الأكثر لفتًا للنظر؛ لأنّ العادة الشعرية الرديئة الجارية في مختلف الفنون هي اقتراح فكرة عن الجمال والجميل، لا

اكتشافه، وأنّ جِدَّة الإدراك هي الطريق إلى الكشف عن الجمال غير الملحوظ في الطبيعة والحياة[1].

ـ ولعل من منطلق هذه الجناية الحداثية، نجد الشاعرة **فضيلة زياية** المتربعة على عرش الشعر النسوي العمودي في الجزائر، ترتمي في أحضان الجاهليين، قلبًا وقالبًا وتغير اسمها إلى **الخنساء**، وترفع لواء الدفاع عن الشعر الحقيقي، مقتفية آثار الشعراء القدامى باقتدار عجيب، وفي اغتراب عن كل ما يمكن أن يكون حداثيًا، وتبرر هذا المنحى بقولها:

بيني وبينك نقطتان وأحرفُ
ودموع ضوء من شموع تذرفُ
يا حبرَ قلبي يا خليل حكايتي
يا كلّ طفل يستغيثُ فيقصفُ
سيفان في جسدي وصوت حقيقتي
أنأى، ونزفك قبلة لا تعرفُ

. . . .

وطني بأيّ المسجدين قيامنا
وسجودنا في الآه تيه يرسفُ
من حجر مكّة من وريد القدس من
أوراسنا المصلوب فينا يهتفُ

(1) ينظر مجلة غيمان، فصلية تعنى بالكتابة الجديدة، ع8 صيف 2009، مقال ماتسو، باشو، وشراحه، في الوضوح النادر والبساطة الجميلة، محمد الأسعد matso.pdf_www.ghaimen. /08 net/ motaba3at/issue

مـن حـوّل الأعـراب عـربًـا حـمّـلـوا
حـجـر الـقـضـيّـة لـلـجـنـيـن فـأتـحـفـوا[1]

2 ـ التصور الأنثوي للحدث الثوري

انطلاقًا من سمة التميز والخصوصية التي افترضناها لشعر النسوي الجزائري، مقارنة بما كان عليه من قبل في الألفية الثانية، سنسائل عن التصور الأنثوي للمقاومة من خلال بعض النماذج لكن بشيء من الليونة والمرونة، ننزّل من خلالها المرأة باعتبارها كائنًا تاريخيًا، مثلها مثل الرجل، تتأثر بما يفرزه السياق الاجتماعي والثقافي من إكراهات. ومن ثمّة ليس في عبارة «التصور الأنثوي» ما يشير إلى انتصار لقضية المرأة ولا اندماج في الحركات النسوية التي تناضل من أجل المساواة مع الرجل. وإنّما افترضت من موقع المعاينة للكتابة النسوية في الجزائر، وبالضبط من خلال مجموع القصائد التي ألفتها الشاعرات استنادًا إلى شعار المقاومة أن يكون للأنوثة خصوصية في تصور المقاومة حين تكتبها شعرًا، ليس من باب تكريس الانفصال بين تصوّر ذكوري وآخر أنثوي، ولكن من أجل توصيف نعيد به النظر في إشكالية خطاب التأنيث الذي قدّم على أنّه خطاب، حين سعى للانخراط في مركزية النموذج الذكوري لبلوغ الكمال العروضي، وجد نفسه أمام خيارين اثنين: إما أن يكون خطابًا قاصرًا لغة وإيقاعًا فتوصف من

(1) الخنساء، رحلة إلى الجنون، نقلًا عن **خطاب التأنيث**، يوسف وغليسي، ص173.

تكتبه بصاحبة البنية المهلهلة، أو خطابًا ذكوريًا فتوصف صاحبته بالمسترجلة.

سأقدم هذا التوصيف انطلاقًا من نصوص كتبتها شاعرات عشن الأنوثة على أنّها وجود طبيعي وغير قابل للنفاذ في النموذج الذكوري، لكي ترتقي نصوصهن إلى مستوى الرؤية الشعرية، التي لا تستورد، وهي غير قابلة للتقليد لأنّها مرتبطة بطريقة إدراك شخصية مختلفة عن إدراك الإنسان العادي، حيث يتم تحويل الموضوعات والأحداث في الواقع إلى وقائع شعرية بإثارة أسئلة تعمل على تجلية ما خفي عن الناس العاديين، لأنّ الذات الشاعرة تحسّ بها بطريقة أخرى.

تعكس النماذج التي اشتغلت عليها لتقديم هذا التوصيف، تحولًا في طريقة تعامل المرأة الشاعرة مع الحدث الخارجي. فلقد ارتبط هذا التعامل في السبعينات والثمانينات بالتحولات الآنية التي فرضت عليها أن تكتب الأحداث وتعبّر عنها بطريقة مباشرة أكثر من التعبير عن أثر تلك الأحداث، الأمر الذي جعل قصيدة المرأة توسم بالنفس القصير الذي انجر عنه نوع من الخفوت، والرتابة، والاستغراق في الذاتية التي جعلت شعرها لا يفاجئ، ولا يصدم أفق انتظار المتلقين، وهذا، طبعًا، له تبريراته الاجتماعية وما لحق بالمرأة من إكراهات نفسية واجتماعية وسياسية، كان المسؤول عنها ثقافة المجتمع كلها بغض النظر عمن يصنعها أكان الرجل وحده أم بمساهمة المرأة نفسها.

إنّ الاستغراق في الذاتية وجّه الشعر وجهة الخاطرة،

ومنطق الخاطرة، يجسد الانطباع لكنّه يحول دون تكون الرؤية الشعرية، هذا الشعر الذي وسمه الدكتور عبد الله العشي بالشعر المنزلي، الذي كان يتحكم فيه كما يقول حاجز ضمني ذهني أو نفسي يقول لها: قولي ولا تقولي وتمثّلت أسوأ تأثيراته في عمليات الإقصاء التي مارستها المرأة الشاعرة على نفسها، بالتخفي تارة والانسحاب والوأد الذاتي في أغلب الحالات، وسيساهم ذلك في عدم انخراط الشاعرة في موضوعات اعتقدت أنّها من مهمات الرجال كموضوعات السياسة والدين.

وقد ذهب يوسف وغليسي، إلى أنّ مخلفات قصر النفس مرتبطة بانسجامه مع الأنفاس الأنثوية القصيرة[1]، غير أننا وجدنا في هذه المجموعة من القصائد، تراجع النفس القصير وتشكل قصيدة مركّبة ذات أبعاد سياسية واجتماعية وحضارية، ترتفع إلى درجة الإنسانية وذلك بإثارة السؤال الإشكالي المرتبط بالوجود ودور الإبداع فيه.

✓ حضور الجسد: يمثّل الجسد في الشعر النسوي النسغ المحفّز داخل تشكّل المكونات الأخرى. ذلك أنّ الجسد تمثيل حي للنص، يؤطّر جسور العبور بين الداخل والخارج، كما يتميّز بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة التي توظّفه كطاقة أكثر دلالة وترميزًا، فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، من هنا، نلمس موضوعية (الجسد) بدلالاتها المنفتحة على النص.

(1) يراجع، يوسف وغليسي، **خطاب التانيث**، ص 116.

تقول سمية محنش:

أمـرّغ فـي ثـغـر الـقـصـيـد تـغـربـي
وأضـرمُ فـي صـدر الـتـراب فـجـائـعـي
وأغـفـو مـع الأحـلام فـوق سـحـابـة
فيصحـو بنـار الحـلم غيث مدامعي[1]

صوت الذات المبدعة ينطلق من الأعماق، نلمس ذلك مع افتتاح الصورة الشعرية بتلك العوالم الباطنية التي تبحث عن الخلاص في الشعر، وكأنّ الشاعرة لا تتكلّم؛ وإنّما جسدها هو الذي يتكلم، فالجسد يغدو سيل الكتابة عند المرأة، ومنه تريد أن تقبض على شيطان لغتها، ومن معجمه تزيّن القصيدة فالتشكيل الشعري يصبح معادلًا لغويًا لحالة الجسد، كما يحقّق الوظيفة الشعرية للغة، ويماثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني الذي يبقى من المرتكزات والعلامات التي يستنير بها التصور الأنثوي. حيث جعلت للقصيدة ثغرًا وللتراب صدرًا وللغيث دموعًا، حين نصغي إلى القصيدة، يتراءى لنا حضور الذات الأنثى بدموعها وأوجاعها لغةً، من خلال مصاحبة كل فعل لضميرها: **أمرغ، أغفو، أدير، أنقب** وغيرها من ضمائر المتكلم المرتبطة بالفعل حيث تعطي انطباعًا بوعي الذات نفسها، والآخر المفكك في دمها ألا وهو الشرق وبلاد العرب ثم فلسطين وبيت المقدس، وفي صمت هذا التلاحم يتحقّق صوت التلاحم الجسدي، أو صوت التلاحم النصّي الذي اقتضى الاكتفاء بلغة الجسد. فهو المؤشّر

(1) سمية محنش، **مسقط قلبي**، ص54.

على تلك التحولات الطارئة، وهو المولّد لحركة استدعاء حالة الموت الجميل من أجل بيت المقدس التي تشبه حدث زفاف العروس:

نزفّ البياض المرتدي زهو الدماء

ونرسم بالحناء زهر الأراجع

هكذا إذن يبدو تصور المقاومة كليلة زفاف؛ حيث نلمس الميل إلى التوّحد بالقضية والفناء فيها والتضحية من أجلها بطريقة تشبه صورة التضحية التي جسّدها الحلاج عندما كان يبتسم وأطرافه تقطع بخلاف، وهو يقول: «إنّما عجلت إليك ربي لترضى». فالأنثى، حين تدخل النص، تمارس الانشطار الذي يجعل دلالتها تعطي الكون بأكمله. هذا ما يجعلنا نقول بتشيؤ الحالة الجسدية داخل المشهد الإبداعي وتحوّلها إلى رؤيا لا تطالها إلّا اللغة الشعرية الرامزة الغنية بانزياحاتها التي تحافظ على الجسد وآلياته المختبئة وراء اللغة.

وأحيانًا تدخل الأنثى إلى عالم القصيدة دخولًا جارفًا، ويبقى الجسد المؤنث في موقع التأسيس الذي يمثل نواته الدلالية، حيث نلمس حيوية التصوّر الأنثوي وطاقته الفعالّة. فقد ورد على لسان الساردة الشاعرة **زينب قاضي**، في «شدو الحجارة»:

وقاومي جسد العذاب

وعدي حجارة موتهم

فدم الأنوثة

سوف يحرق نجمهم

ذاك الذي قد خمّر

التاريخ في جلبابه

هذي غيومي ستمطرهم

الم التغرّب من جديد

ستفلق حلمهم

وتشدّ سنابل الموت المقاوم

حول صرحهم(1)

فالشعر، هو اكتشاف للذات الأنثوية عبر اكتشاف طاقاتها على المقاومة لتصبح اللغة والأنوثة والمقاومة شيئًا واحدًا، أي إنّ هناك تماثلًا وتزاوجًا بين إيقاع الذات واللغة والواقع، وإيقاع الجسد الثائر ليتحول عند **عفاف فنوح** كل شيء إلى أنثى حتى العرض يتلبّس جسد الأنوثة في قولها:

لا تبك يا عرضًا أباحوا عريه

قسمًا سأبعثني رماد رفاتي

يا صامدًا شمع نوافذ حزنهم

قبّل شفاه الموت من شهواتي(2)

فالجسد هو أول عتبة نصّية تسمح لنا بالمرور من

---

(1) زينب قاضي، حين يغسل شدو النخيل، **كتاب المهرجان** «واختبري تجلدك عند انكسار الروح»، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2010، ص50 ـ 51.

(2) عفاف فنوح، أغنية لحجر قديم، **كتاب المهرجان**، 2010، ص56.

الخارج/المقاومة، إلى الداخل/الذات ومن خلاله تحاكم التاريخ لتخلق تاريخًا آخر. تقول **الوازنة بخوش**:

لك أن تموت مجندلا
لك أن تموت مخضلا
لك أن تموت كما اشتهيت
وقد خطاك إلى النهاية
فأنت من عبق البداية
لكن..
لا تقرأ التاريخ
أنت تكتبه تشكّله
تتلو صحائفه
مخضّبة نشيد[1].

يتحول الجسد إلى بؤرة مركزية تستقطب حولها عالم النص كلّه. والدلالة مرتكزة على وظيفة الشفرات الثقافية للجسد الحسّي، تنقله إلى الجسد النصّي، ليصبح كل شيء بلون الدم الذي لا يمكن تصوّره إلا في جسد. وتصبح المقاومة عند **الوازنة** إيقاظًا لشهوة الروح في عنفوان الجسد.

إنّ الإيقاع الداخلي لبنية نصوص المقاومة، تمّ من خلال معجم الجسد، وما يثير من إيحاءات، فالجسد بموجوداته يشحن الصورة، كما تشحنها الانفعالات والعواطف التي تتوزّع

(1) الوازنة بخوش، قصيدة، أطفال الأبابيل، **كتاب المهرجان**، 2010 ص70.

بين مسارين يقعان بين الشدة والامتداد، بين الحزن والغضب، النار والماء؛ فالنار المقاومة والماء الحزن والبكاء...

تتحوّل الرؤيا عند الشاعرة إلى فلسفة للأنوثة، ولا أدلّ على ذلك من دوران هذا المصطلح وتواتره، فبموجبه تتشكّل حركية نمو الحدث وتطوره. فالأنوثة هي التي تخلق التوتّر الدرامي في الجمل الشعرية، وتمثّل شرايين لا مرئية قويّة الدفع والحركة، والاستعانة بأصوات الجسد وحركاته، ليصبح هو الكفيل بتلك الصور البلاغية التي تجسّد اللوحة الشعرية على مقاس الجسد في ثورته وصخبه، أو في هدوئه واسترخائه **ضحكاتي/عانقت دمعي.. رسمت جرحي.. وبكيت جرحي أنا .. يا قدرًا لاح من عبراتي.**

في قصيدة «**شدو النخيل**» **لزينب قاضي**، تتحول الأنوثة إلى بطل، وهنا يزحزح التصور الأنثوي المقاومة من الرجل ليصبح دورًا من أدوار المرأة كذلك، وتصبح أنا الشاعرة هي أنا الفعل. حيث يتم الفعل صياغة العالم الداخلي من موقع المرأة الفاعلة في صوغ بناء عالمها التخييلي.

قاوم..
قاومي
فلن تلد الدماء سوى الدماء
وعجّل صَحْوك ها هنا
وامسك خيوط الفجر[1]

---

(1) زينب قاضي، المرجع السابق، ص49 ـ 50.

وقد كان من مزايا هذه الرؤية، تراجع النفس القصير، هذا التراجع الذي اقتضاه الفعل المقاوم فاكتسبت القصائد مسحة درامية ساهمت فيها آلية الحكي، ولست أعني بالحكي هنا، تبني منطق القصة، بل توظيفه لإطالة النفس مما يعكس وعيًا بتشكّل المعنى، فتتبعه الشاعرة حتى يصل إلى نقطة الذروة التي تدهش المتلقي.

ونستنتج من هذا الإجراء أنّ سؤال الشعر، ماذا أكتب، وكيف؟ أصبح منفصلًا عن الذات الشاعرة مادام قد أصبحت تجرّد من ذاتها ذواتًا أخرى؛ الأولى تبلّغ، والثانية تشكُّل اللغة وتعقد علاقات غير طبيعية بين الكلمات لتنشئ صورًا غير مألوفة والأخرى تعترض، فتورد نصوصًا أخرى لتدمجها داخل التشكيل فتحاورها وتحاكيها أو تعارضها، ومن هنا لم تعد فكرة المقاومة تدرك مباشرة في علاقتها بالذات القائلة، بل من خلال أصوات أخرى في القصيدة.. إنّ عودة الشعر بفضل المقاومة إلى الحكي هو جزء من استعادة المرأة الشاعرة لوظيفة لصيقة بها منذ شهرزاد.

ولقد مهّد هذا إلى ما يسمى بالقصيدة المركبة التي تجنح صاحبتها إلى التعليل والتحليل بدل الوصف والتعبير، الأمر الذي ساهم في تراجع النفس الرومنسي مثل ما ورد في قصيدة **كنزة مباركي «حرك الليل عقاربه»**، حيث تتوزع القصيدة على تتابع المسافات من منتصف الشك إلى منتصف البؤس إلى ما بعد منتصف الشك إلى منتهى اليقين. حيث تنتقل بين هذه المحطات الزمنية بخطى ثابتة لتبني عالم القصيدة الشعري.

✓ **الخطاب الواصف**: من ناحية أخرى نلاحظ بروز ظاهرة الخطاب الواصف حيث نجد الحديث عن القضية جنبًا إلى جنب مع موضوع الكتابة، فتتحول اللغة نفسها إلى موضوع يرتبط بتصور المرأة للعالم والأشياء من حولها **فنوارة لحرش** تنقل لنا إحساسها باللغة وهي تعبر عن أشد القضايًا خطورة كنوع من المقاومة فهي تعانق اللغة، تحتمي بها تتمدد فوقها تقبلها ترتديها كالقميص، وهي تطارد حالة من المشاعر التي لا تستطيع الانفلات منها، فتغدو القصيدة عندها تجربة لغوية قضيتها هي اللغة نفسها؛ تقول:

أتمدد في اللغة
معصومة من الهنات وبعض الأخطاء
أتمدد في الذكرى
غير معصومة من الحسرة والبكاء
أتمدّد في الحياة
مطفأة الميراث
أخطئ في كتابة مفرداتها كما يجب
ويخطئ القلب المصاب باللعثنة في لفظ
الغبطة بوريد معطوب النبض[1]

إنّ هذا الإحساس باللغة عوّض إحساس المرأة بأشياء أخرى ظلت هي المعبّر الوحيد عن الأنوثة، لتصبح الكتابة

(1) نوارة لحرش، أبجدية الحياة المهجاة، شمعدان لوليمة الأسئلة، كتاب «**المهرجان**» 2010، ص61 ـ 62.

فضاء للتمدد في الزمن النفسي وفي الإحساس وعبر اللغة، ويصبح الانكفاء حول الذات من أجل مقاومتها ومطاردة كل الحالات والمشاعر، وهو يدخل في صميم التصور الأنثوي لأسئلة وجودية تعكس وعيًا جديدًا عند المرأة الشاعرة يتجاوز حديث الذات عن الذات إلى حديث الذات عن الوجود.

وأعتقد أنّ هذا التصور، يعكس إحساسًا من المرأة الشاعرة بالتوافق مع نفسها، بعدما أفهموها أنّ القوامة تطال كل شيء حتى اللغة، ولعل ما أشرت إليه من الكتابة بشروط الجسد، هو ما يجسد أيضًا هذا التوافق مع نفسها وكأنّنا نشعر بمقاومة الجسد لكل ما لحق به من تشويه، جعل مجرّد ذكر الشفاه أو النهد نوعًا من الشبقية أو الإباحية، ما يعني أنّ الشاعرة بهذا الشكل مرتاحة لأنوثتها، معتدّة بها تقاوم بآلياتها، لا تستعير أساليب من خارج ذاتها. ولعل المعجم المرتبط بالتيمة الأساسية والمحورية في القصائد التي قرأتها حول المقاومة وهي تيمة الوجع، ما يعبّر فعلًا عن خصوصية هذا التّصور حيث يمكن أن يتجسّد مخطط المقاومة من خلال مثلث، يقع فيه الوجع المجسد للمقاومة بين أقصى درجات التوتر، وهي أقصى درجات شدة المقاومة المتمثلة في النار، وأقصى درجات الامتداد التي تمثلها الدموع.

تقول زينب قاضي:

زلزل ينابيع الدم المورّث

فوق يمامهم

هي ذي معك

تزن الخطوب
كي تمد يد الأنوثة
للمقاومة المنقوشة في ثياب القدس
...
قاوم.. قاومي.. وتعالي
قرب أفلاك الحروب
سنشرب الدهر المسافر
كي نغازل حلمنا في دولة بيضاء
ترسمنا على جباه الطير
أعلاما(1)

وهذا يعني أنّ الفعل المقاوم في تصور المرأة الشاعرة، قائم على مقولة دلالية توترية عاطفية لا نجد مثيلًا لها في تصور الرجل الشاعر للمقاومة الذي يرسم حالات الأشياء من خلال الفعل أو الحدث، في حين يرسم عند المرأة الشاعرة حالات الروح. والشعر بما أنّه خطاب، فإنّ التصور الذكوري يقدم من خلاله وصفًا دقيقًا لعالم الأفعال التي تدل على المقاومة، وتقوم بها العوامل والصيغ التي تؤسس لذلك العالم الحدثي والعلاقات التي تنتج منها، فيكون بذلك، قد أسقط من اعتباره العلل التي تكون سببًا في صوغ ذلك العالم، وهي مجموع الحالات العاطفية التي نجدها في خطاب الشاعرات، وهو ما قد يعتبره البعض عيبًا من عيوب الأنوثة المجبولة على

(1) زينب قاضي، المرجع السابق، ص49 ـ 50.

البوح والثرثرة العاطفية؛ لكننا ننظر إليه من صميم التصور الأنثوي في الكتابة الذي تجاوز فيه استراتيجية التوجيه الموجودة في الخطاب الذكوري، لتعبّر فيه الشاعرة عن حالة من الامتلاء بالمعنى والحضور والاحتفاء بالأنوثة، وهذا يعني الانخراط في الحياة التي تؤهل المرأة الشاعرة لكي تكون قادرة على إنتاج أسئلة وعي بالواقع وبالثقافة، وهي نوع من الأسئلة التي بدأت تخترق بها سؤال التجريب والحداثة، ذلك ما نراه، مثلًا في موقف الشاعرات من الثورات العربية؛ حيث اتسع الحدث الثوري لتضيق معه العبارة الشعرية، ليس عند النساء الشاعرات فحسب بل حتى عند الشعراء والرواد منهم، ذلك أنّها ثورات جاءت بفجائية وكثير من التحدي، مثلما ألمحنا إليه في حديثنا عن شعر الثورات العربية.

وعلى الرغم من أنّ النزر القليل، مما كتبته الشاعرات عن الثورات، لا يسمح لنا بتقديم توصيف جاد لطبيعة تمثل الشاعرات للحدث الثورى، إلا أنّنا بصرنا بتحسّس طرائق أخرى في الكتابة عن الثورة، لتعطينا معاني أخرى ومشاعر أخرى تختلف عن إحساس الشعراء بهذه الثورات وحتى عن الشعر الذي كتب قبل الثورة، ولكن السؤال المطروح: هل استطاعت الشاعرة أن تنتج فضاءات متخيلة وتمثلات رمزية تحول الحدث إلى فكرة ثم إلى صورة ومن ثمة إلى حساسية جديدة في الكتابة، وهل استطاعت المرأة الشاعرة أن تكون وسيطًا لإنتاج الوعي ونقله عبر تشكيلات غير مكروورة تنتج جماليتها الخاصة؟

ربما تتجاوز هذه الأسئلة الكبيرة ما تيسر لي جمعه من

القصائد التي اعتبرتها نماذج للحديث عن التمثل الشعري للحدث الثوري، ومبدئيًا يمكن أن أصنف قصائد الشاعرات في نماذج قد أسميها بتوصيفات مبدئية تتأرجح بين النصوص النادبة للوضع الذي آل إليه العرب في ظل هذه الثورات، وهي أنواع، ونصوص للثورة شاربة، تشربت الحدث فأنتجت فضاءات رمزية تعد معادلات لغوية ومجازية للثورة وهي على أنواع، وهناك نصوص هاربة تسعى إلى الحديث عن الثورة من منطلق الثورة في الكتابة فأربكت الشعر كجنس أدبي بإنتاج نصوص تطرح على الناقد تحديًا كبيرًا في البحث عن تصنيف لها توصف به. وسأتحدث عن النوع الأول والثاني وأرجئ الحديث عن النصوص الهاربة لأن أغلبها يخرج عن منطق الشعر.

✔ أما النصوص الأولى فهي نصوص انطلقت من موقع التساؤل عما أحدثته الثورة من آثار وما يمكن أن تحققه من نتائج، تجسّد الروع الذي حل بالإنسان العربي، وتذكّر بمآس سابقة، وكأن التاريخ يعيد نفسه، وهو هاجس مشروع بالنسبة إلى الشاعرات، ولكن هذه الرؤية المأسوية كبلت التشكيل والصورة معا، وجعلت الشاعرة ترتهن إلى نبض الشعر القومي، وبلاغته، التي لا تخلو من خطابية، ونزوع إلى الحكمة، من أجل إنهاض الهمم، فها هي الشاعرة **راوية يحياوي** تذكرنا في قصيدة لها بعنوان «بين الذل والرّوع» بشعر الحماسة، وبنكبة دمشق وبقصيدة أخي، لميخائيل نعيمة، حيث تقول فيها:

العمر يكدحُ والأهواء تتّبعُ

وأنت للسعي والأبواق منقطعُ

تمضي بنا ملل في العمر نخذلها
بين ارتطام وشدّ، أهلنا شيعٌ
كم راوغونا ولم يبقوا لنا رمقًا
وبحر السعي بالأهوال منطبعُ
ما العيش إلا فتات والحيا فقع
ومن يمد دروب الغير منخدعُ
ما بال حظك مطروح على قدرٍ
ينوء من كلل الأهواء ينتفعُ

بنت الألى، نهضوا للحرب أعيانا
لو يعرف الردم ما ذقنا لوارانا
بنت الألى وبصيص الفجر دق لنا
وقت العزائم أم أصداء بلوانا
بنت الألى ألا سلم فيجمعنا
درب القلوب عناء شاع نيرانا[1]

وبالمنطق نفسه تدخل الشاعرة **الوازنة بخوش** سؤال الشك فيما يمكن أن تحققه الثورة وهي تذكرنا بمنطق الشاعر المزغني الحماسي في قولها:

هل هنا الأمكنة
حشرجات الحياة مع الأزمنة
هل رؤانا تدغدغها الأحصنة

---

(1) راوية يحياوي، قصيدة بين الذل والرّوع، ديوان، «**كلك في الوحل وبعضك يخاتل**»، ط1 دار ميم للنشر 2014 ص 103 ـ 104.

هل إذا ما ابتهلنا

تصبح الجنة ممكنة

......

خرائطنا أصبحت مثخنة

جراحاتها في وريد الوريد

طرُّزت مدجنه

عبير شذاها من القتل

والذبح.. والمدح

غصة مزمنة[1]

إنّ هذا النوع من النصوص يغلب عليه التأمل الشخصي للثورة التي ظهرت بمفهومها العام واستخدام وسائل تعبيرية شبيهة بأساليب الشعراء الذين تحدثوا وتأملوا وتساءلوا عما سوف يحدث بعد الثورة. إنّها تستعير آلياتها البلاغية والإيقاعية من التراث الشعري، لتقدم نماذج شعرية تنعى فيه الواقع العربي وما آلت إليه الأوضاع، لذلك فهي أقرب إلى شعر الموقف الذي ترعرع في خضم حركات التحرر العربي في النصف الأول من القرن العشرين.

✓ النموذج الثاني والمتعلق بالنصوص التي تشرّبت الحدث الثوري فقالت شيئًا آخر لم تقله الثورة، وهي تجسد رحلة البحث عمّا تخفيه الثورة وتسعى إلى إدراك الحدث

(1) الوازنة بخوش، قصيدة «الجنة»، ألقيت في **مهرجان الشعر النسوي والمقاومة**، 2012.

الثوري إدراكًا مجازيًا مختلفًا عما كان من قبل، ذلك ما تقوله الشاعرة منيرة سعدة خلخال في قصيدتها «كم الساعة الآن؟»، حيث مثّلت نموذجًا لانعكاس فعل الثورة على فعل اللغة، بحيث لم تكن هناك إشارة لا إلى مكان ولا إلى زمان ولا حضور لاسم أو شعار، إنّما جسّدت حالة لغوية عبرت عن السرعة والفجائية التي جاء بها الحدث الثوري، من خلال بنية حدثية أفعالها كلها ترمز إلى التحول، بدءًا بالعنوان كم الساعة الآن؟ فكانت كلها إشعاعات آنية من فعل الثورة، إنّها قصيدة تقصّت الوقت الذي لم يعد وقتًا بتبعثره وتداخله وتشظيه. تقول:

تبعثر الوقت في لجج الحيرة
تخلخلت أوتار زمانه
تفسّخت في بهو عمياء أنواره
تنأى عن بئر أسرارها
سلالات الكلام...
ثم لاح في وفرة الغياب القبيح..
لم يعد يلتقي نهاره
لا في منتصف الصحو
ولا في منتهى الشوق..
وتخلل سهوه، ضياع ليله منفرطا
من سم البياض الفريد..
وعند النقطة الفاصلة،
تناهى إلى مسمعي شك فادح

....

هل كان الوقت مساء،

هل كان الوقت صباح

هل كان له وجه يشبهه

قيل ذاك الضياء[1]

هي إذن قصيدة تمثلت الحدث الثوري مجازيًا وبالتركيز على فجائيته وهوله، جسّدت لنا جدارية متحركة من السؤال عن هول ما جرى إلى طرح أسباب هذا الهول، إلى الجانب المضيء من الثورة إلى طي زمن الاستبداد الذي مثلت له بالسبع العجاف الذي أطبق عليها النسيان، إلى مظاهر التغيير التي حدثت في كل شيء، ثم اللارجوع وانفلات الزمام، وتنهي بهذا الحدث الفجائي الذي يؤكد سؤال العنوان كم الساعة الآن.

وبالشعر الصافي نفسه الذي تبدو فيه كل كلمة حدثًا شعريًا، تتمثل الشاعرة **حسناء بروش** الحدث الثوري في قصيدة حدث، لا ارتباك فيها لا في الإيقاع ولا في الدلالة، كثفت من خلالها الدلالة الحدثية الثورية حد الخلخلة، حيث تقول:

خلخلة

الإله الذي يعتلي الوقت

(1) منيرة سعدة خلخال، قصيدة «**كم الساعة الآن**» **مهرجان الشعر النسوي والمقاومة**، 2012.

مذ رغبة موغله

منذه والسماوات عن كلّي

مقفله

منذه وأنا ها هنا لحظة

مهمله

الإله الذي يرتدي رغبتي

كأنني رغبة أسفله

كم هنا كنت له

كم هنا صرتني

علة الخلخله[1]

فالضمائر والإشاريات الغامضة والمضاف الذي يضاف إلى المضاف وإنهاء الإيقاع بالهاء المهموسة التي تلهث قبلها الكلمات في نهاية كل سطر، كل ذلك عبّرت به الشاعرة عن تمثل للحدث الثوري ومحاولة الإمساك باللغة الهاربة نتيجة هول الخلخلة التي تعادل حدث الزلزلة. وهي تلتقي مع منيرة سعدة خلخال في تقصّي الوقت الذي لم يعد وقتًا بتخلخله وتبعثر أسمائه وصفاته الحسنى.

وفي اتجاه آخر تبحث الشاعرة **سمية محنش** عن الشيء المخفي الذي يمكن للثورة أن تقوله، وليس ما قيل وتداولته

(1) حسناء بروش، قصيدة «خلخلة» ألقيت في **مهرجان الشعر النسوي والمقاومة**، 2012.

وسائل الإعلام من أخبار أو صور أو مشاهد، لذلك نراها في قصيدة «ميدان وحق»، توحي أكثر مما تقول الحدث الثوري، حيث تقول:

تجنّد لدهرك

كن عسكرا

وشيّد لسلطانك

المرمرا

وبع حيث شئت

وما شئت بع

فكل المواضع لن تشترى

لقد أيقظ الحق أوتاره

وأسمع للناس لحن الثرى

وضبّط للعزف

أوزانه

وبعثر عزفا

وما خيّرا

ودوزنت الرّيح صيحاتها

وماجت تريك الذي لم تر

فصار أبو الهول من ورق

تطاير في هبّة

وانبرى

...

كأن الذي بينهم لفتة

ورفّة جفن..

وطيف جرى

كأن بأحبالهم موعدا

يجرجر آخرُهم ..

آخرا[1]

على الرغم من الهيمنة الإيقاعية التي تبدو واضحة على اللغة، إلا أنّها تشير إلى غامض ينتظر أن يسفر عنه، وإلى عميق كامن بين الكلمات، يعبر عن رؤية شعرية جسّدت إدراك الشاعرة للحدث الثوري باعتباره إدراكًا مجازيًا، إنّها رؤية مستقلة، لا يكبّلها واقع الثورة ولكن يرمي بها إلى السطح؛ لتعبر عن تمثّل فيه كثير من الشاعرية.

لعل في هذه النماذج التي ذكرتها لتبرير تمثل الشاعرة الجزائرية لحدث المقاومة والحدث الثوري العربي، ما يعبر عن المهمة الإبداعية التي اضطلعت بها في علاقتها بالواقع، بعيدًا عن سجن الأنوثة التي أصبحت معولًا عند بعضهن للمقاومة، وبعيدًا عمّا افترضت، أنّه يعبر عن تصور أنثوي في النماذج السابقة؛ حيث ساهم الحدث الثوري في ثراء الشعر النسوي، وألغى الحدود بين ما يسمّى بشعر النساء وشعر الرجال، ما دامت المرأة أكدت انخراطها في القضايًا الكبرى،

(1) سمية محنش، **مسقط قلبي** ص 80 ـ 81 ـ 82.

ولم يعد شعرها يعبر عن اللحظة العابرة أو عن الذاتية الخالية من الفكرة، ولعلنا من هذا المنطلق بالذات، يمكن أن نتحدث عن الرؤية الشعرية الحداثية عند المرأة، باعتبار خطاب المرأة يشكل أكبر هواجس ما بعد الحداثة في الألفية الثالثة.

الفصل الرابع

الحداثة لدى شعراء الباحة
بين سؤال التشكيل وسؤال المعنى

ارتبطت الحداثة الشعرية العربية بدعاوى التحرّر الكامل، وساد الأدبيات الشعرية العربية المعاصرة أن التحديث يقتضي إحداث القطيعة مع الماضي، ومع كل ما يجسّد العلاقات به، وخصوصًا مع رواد الحداثة من أعضاء مجلة شعر، ولقد تمثّل الشاعر العربي هذه الحداثة وعاشها كثورة على اللغة الشّعرية نفسها، مثلما كانت تدعو إليها هذه المجلة في خمسينيات القرن الماضي، وتميّزت تلك الثورة بأشكال متعدّدة من محاولات التخلص من المرجعية المعجمية والدلالية للغة، وبالنزوع إلى عقد علاقات غريبة بين الكلمات، فساهمت هذه الثورة في تغييب المعنى بحجة أن الحداثة هي في الأساس، ثورة على المرجعية اللغوية، فهي تجرّد الألفاظ من شخصيتها ومن تاريخها، لنقف أمام ظاهرة تغنّى بها البعض، واعتبرها البعض الآخر معولًا للقضاء على صلة اللغة العربية بالمرجعية الأدبية، وهي ظاهرة الغموض. وقد سعى أصحاب هذا الطرح، وعلى رأسهم أدونيس، إلى كشف العقبات التي تعيق الطريق نحو التحديث، فاشتغلوا بأشكال التحديث بدل

مضامينه، وفرضت مملكة التجريب كما تفرض الحقيقة المنزّلة وتربّع أدونيس على عرشها، وتبعه خلق عظيم في المشرق والمغرب، ثم طرح التساؤل حول ما إذا كانت القطيعة مع التراث وحدها المؤدية إلى الحداثة الشّعرية، وسمحت بعدها فكرة التحديث نفسها بالجمع بين حرية إبداع الأشكال، وحرية تأسيس مضمون قائم على الاستفادة من التراث، دون إجحاف في حق الحداثة التي لا تقبل أي وحي مفارق ليقينيتها القائمة أصلًا على التجاوز.

غير أن حركة التجريب المتسارعة، وبروز ظاهرة أفول المعنى التي صاحبتها، جعلت الوظيفة الأساسية للحداثة الشعرية، موضع خلاف حاد، أمام ضروب التخلّف الموجودة في الواقع العربي، وفي شتى المجالات، والدعوة إلى تحديث الكتابة الشعرية، فلم تسمح بممارسة تأثير جاد، ولا أن تعبّر عن حالة طبيعية يقتضيها منطق التطور الطبيعي للمؤسسة الأدبية نفسها، التي تمرّ بحالات طبيعية من التراكم الأدبي، الذي يصل إلى حالة من الإشباع، ثم يفرز من داخله أسباب تجاوزه ومراجعته وتغييره.

فمن المعلوم أن الحداثة، تجد الحلول حين تصبح الأزمة واقعا، بعد أن يصطدم شكل أدبي ما بالحائط، ويصاب القارئ بالإحباط؛ لأن هذا الشكل لم يعد يلبّي حاجاته الجمالية والنفسية، فتأتي الحداثة لتعبر عن وصول شكل ما إلى عمره الافتراضي، الذي يفرض عليه أن يتحول؛ لأنه لا يستطيع أن يؤدي دوره، ويأتي البديل ليؤدي دورًا آخر ويلبي حاجات تاريخية ونفسية وجمالية كما يعبّر عن النظرة

المستقبلية. غير أن الحداثة العربية وضعت الإبداع والنقد في إشكال تاريخي معقّد ومركّب، حيث يشكو القراء من وضع الشعر العربي المعاصر ويصفونه بالمأزوم، ويتعاملون معه، بالتالي، بوصفه حالة مرضية. ومنهم من يرجع أسباب هذه الأزمة إلى غموض خطابه إلى درجة يفقد فيها وظيفته الإبداعية ودوره في التوصيل والتأثير. ومنهم من يرجعها إلى اضطراب مسالكه شرقًا وغربًا، واختلافه من متن إلى آخر، إلى حد الشك في مصداقية اللغة الشعرية وجديتها. ويرجعها البعض إلى هيمنة مقولات الحداثة الغربية على أصحابه، إلى حد يجعل القارئ في موقع الغريب وغير المعني. ويعجز الإبداع والنقد، معًا، عن إقامة علاقة سليمة مع الواقع العربي بمكوناته التاريخية ومعطياته الحاضرة، فكأنه، حينئذ، خطاب موجّه إلى قراء آخرين وفي سياق ثقافي آخر. وفي جميع الحالات، فإن الأدب والنقد بهذه التوصيفات يصبحان عاجزين عن أداء وظيفتيهما في المساهمة في النهضة والتنوير مع غيرهما من أشكال المعرفة الإنسانية الأخرى.

إن وجهات النظر هذه وسواها، تعود إلى إشكال مركزي واحد هو عجز الخطاب الحداثي العربي، كما أسلفنا، عن بناء علاقة اتصال سليمة مع هوية الثقافة العربية، ومتطلبات القارئ العربي المعاصر واحتياجاته الجمالية والمعرفية؛ وهو إشكال تاريخي، بمعنى أنه نتاج طبيعي لسيرورة الثقافة العربية، ولكن هذه الطبيعية لا تعني الصحة والسلامة؛ أي إنها تصف الحالة ولكن لا تبرّرها. فالحداثة أمر حتمي ولكنها لا تغرس بالقوة، ولا بإهمال الشروط الثقافية للمجتمعات، ولا تصدر كلها من

خارج السياق الثقافي للمجتمع؛ لأنها، عند ذلك، ستظل غامضة، وتفقد القدرة على أداء وظيفتها التي هي التحديث.

غير أن هذا الحكم الذي يمكن الجزم به، لا يمكن تعميمه، لأن هناك رؤية تعضدها تجارب عربية هنا وهناك، استطاعت أن تعبر عن استراتيجية تحديثية مقنعة، سعت إلى إعطاء محتوى إيجابي للحداثة الشعرية، التي تتجاوز المفهوم الذي روّج له البعض، باعتباره مفهومًا ثوريًا، ولا يزيد عن ذلك، ولا يحدّد العلاقة لا مع الثقافة ولا المجتمع العربيين، ولا حتى مع ذات الشاعر نفسه الذي جنى عليه مفهوم الثورة الشعرية بالاغتراب حتى عن ذاته. بل لقد ظل مفهوم الثورية في ذاته باهتًا، لأن الحداثة الشعرية التي يفترض أن تكون جزءًا من حداثة عامة تهدف إلى التغيير النابع من المجتمع، لم تستطع أن تلبّي حاجات جمالية يقتضيها الواقع الإبداعي العربي، فوقع التحديث نفسه في تناقض بين مجتمع عربي يعيش التخلف وآليات تحديثية تفرض عليه قسرًا من خارج.

لقد قادت فكرة التحديث هذه الشعراء إلى وعي، مفاده أن الحداثة التي يروّج لها، تفرق أكثر مما توحّد، لذا اختار بعض الشعراء الزاوية التي تفرقوا فيها وأسّسوا حداثة شعرية، تعبّر عن تصوّرهم للحداثة التي لا تعتبر القطيعة مع التراث شرطًا ضروريًا لحدوثها، ولا القطيعة مع الواقع ديدنها، وبعد معاينتي لتجربة شعراء الباحة، بالمملكة العربية السعودية، بصرت بموقفين من الحداثة، مثّل الأول منهما الشاعر **علي الدميني** لكونه أجاب من خلال شعره عن معضلة التشكيل، التي ارتبطت بمطالب الحداثة الشعرية، ومثل الشاعر **صالح سعيد الزهراني** معضلة

المعنى الذي كان (أي المعنى) الخاسر الأكبر في هذه الحداثة. فأسّس كل واحد منهما رؤية وموقفًا من الحداثة الشّعرية ومطالبها، يعبّر من خلاله شعر الأول، عن أن الشاعر العربي يظل بحاجة دائمة إلى ذاكرته الشعرية، كلما أراد أن يعيد النظر في رؤيته لذاته وللإبداع وللإنسان والعالم من حوله، فيما يعبر شعر الثاني، عن أن بناء وعي حداثي، يرتهن إلى القضية التي توجه المشاعر والسلوك في الواقع المعيش، إلى الحد الذي تتحوّل القضية عنده معيشًا شعريًا، حتى وإن لم تساهم في تغيير الحساسية الجمالية. وهكذا يكون الشاعران، قد جسّدا صيغتين لعلاقة الشاعر العربي بالراهن.

إن الحديث عن نموذجي التشكيل والمعنى عند شعراء الباحة، لا يمكن أن يفهم منه أننا نفصل بين الشكل والمضمون، لأن هذا سيوقعنا في مفارقة عبّرت عن إشكال كبير من إشكالات الحداثة، فالتفكير في الثنائيات طريقة خادعة، قد توهم المتلقّي الوقوع في المفاضلة التي يأباها الشعر، وقد يستغلها النقد للترويج الإعلامي لهذا أو ذاك. إنما عمدنا، مع ما توافر لدينا من نماذج شعرية للشاعرين إلى الوقوف بما بصرنا به تمثيلًا لمدرستين في الكتابة الشعرية عند شعراء الباحة، وربما يمكن سحبهما على كل الشعراء العرب، وذلك دفعًا للتعارض الذي يوقعنا فيه دعاة الحداثة الواحدة، لأنهم يحسبونها كلها جهة واحدة، وبحسبانهم هذا يكونون قد خالفوا منطق الفرادة والخصوصية، وشمولية مفهوم الحداثة نفسه باعتبارها نمطًا فكريًا يشمل كل مناحي الحياة، قائمًا على الإبداع، والنقد الذاتي والتأثير الذي يحدثه في الفرد والمجتمع.

بالنسبة إلى المعضلة الأولى يمكن أن ندخل إليها من ظاهرة التّناص، التي يختزل بها **علي الدميني** ردحًا من الزمن في الجدل حول مسألة التحديث، في علاقته بالتراث العربي لغة وإبداعًا. وأما المعضلة الثانية، التي يجسّدها الشاعر **صالح الزهراني**، فندخل إليها من علاقة الشاعر بالقضية، أو بالراهن، الذي يجسّد، هو أيضًا، موقفًا من الحداثة نفسها، حين أصبح فيه السعي إلى التحديث في الألفية الثالثة، مشاركة في تحرير الحداثة نفسها، بعد خطاب الممانعة الذي شهدته في السعودية، بالتعبير عن القضايا الراهنة، من جهة، وتجريب التحديث داخل الشكل العمودي نفسه، أو بالتحرر من الوزن العمودي وكتابة قصيدة التفعيلة، ولو بعقلية عمودية.

1 ـ التراث: فعلًا تثويريًا في حداثة علي الدّميني

لقد كانت التّناصية أبرز مظاهر هذه الحداثة، غير أن ظاهرة التّناص نفسها فهمت ووظّفت في الحداثة الشّعرية بطرائق مختلفة، نظر إليها في أغلب الأحيان، في علاقتها بمرجعيتها، فكانت القطيعة مع التّراث العربي والتّناص مع تراث الغرب الحداثي طريق معظم الشعراء المعاصرين الرواد، ومطلبًا من مطالب الحداثة عندهم. فمما لا شك فيه أن التّناص يشكّل تحديًا بالنسبة إلى الشاعر؛ لأن الكتابة القائمة عليه تتطلب كاتبًا يمتلك، إلى جانب موهبته الإبداعية، ثقافة موسوعية وقدرة على توظيف هذه الثقافة. لقد انتهى عصر الشاعر الغنائي الذي تكفيه مشاعره، وطاقته اللغوية لإنشاء قصيدة. لم تعد الذاتية كافية لأن تعطي مصداقية للشعر ولا للشاعر، ذلك أن التراكمات المعرفية تفرض حضورها على

الكاتب، وتقتحم باب عالمه. كما أصبح الشاعر المعاصر نموذجًا للإنسان المثقف، المنفتح على الماضي وعلى الآخر، يعيش في عالم مركّب ثقافيًا وحضاريًا، ومن ثم يتوجب عليه إقامة حوار في ذاته بين الثقافات وبين النصوص والخطابات، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الحوار في كتابته على شكل نصّ مركب متعدّد، ويأتي هذا النص المركب معبّرًا عن الذات والآخر، عن الحاضر والماضي معًا، وعن البيّن والغامض أيضًا. إنه يجمع المتناقضات، ويفرق المتجانسات، كما يعيد تشكيل الصورة المألوفة للإبداع والتلقّي معًا. زد على ذلك، أن القارئ المعاصر لم يعد يستقبل بارتياح ذلك الإنشاء الرومانسي الذي يدور حول عالم الوجدان، بقدر ما أصبح يتوق إلى نص مركّب يلبّي شخصيته المعاصرة.

لقد ألف الشاعر المعاصر نفسه، فأراد أن يخرج منها قليلًا، أصبح يتأفّف من صورته المكرورة التي تقابله كل صباح، لم يعد يرى في كلماته القديمة ما يعبّر عن وعيه الجديد، وتجربته الجديدة، وحساسيته الجديدة، كان لا بد أن يغيّر طريقته في الكتابة؛ لأن ما تخزنه ذاته لا تقوى الأنظمة الكتابية الأحادية أن تجسّده، فكان لا بد أن يفتح نصّه على نصوص أخرى ليضيف إلى تجربته تجارب أخرى. ويأتي التّناص ليحقّق هذه الرغبة للكاتب المعاصر، فهو إذن، ليس مجرّد خيار نصّي أو لغوي أو تقنية تضاف إلى مجموع التقنيات الأدبية، إنما هو أيضًا ضرورة نفسية وثقافية وتاريخية وحضارية، تعبّر عن لحظة التفاعل الثقافي التي يعيشها الكاتب المعاصر ومن ثمّ، فالنص الشعري المعاصر كان مضطرًّا إلى

تبنّي هذه الفلسفة الجديدة في الكتابة ليضمن لنفسه الفعالية والحضور التاريخيين، ويساهم في تمثّل الحراك الاجتماعي والسياسي والثقافي جماليا، والمساهمة في بناء رؤية تعكس حاجاته الجمالية.

وفي المستوى نفسه، لم يعد المتلقّي المعاصر متلقيًا أحادي البعد، ولم تعد كفاءته القرائية تستسيغ النصوص ذات البعد الواحد، بل تفتّحت أمامه آفاق وأعماق، واختزنت تجربته ما اختزنت من آلاف النصوص، فأصبح يهفو إلى نص يقول له كل شيء في عبارة واحدة، كما كان الكاتب يطمح إلى أن يختصر العالم في كلمة أو جملة واحدة. والنص القادر على فعل ذلك هو النص المكتنز، الممتلئ بالمعرفة. والقارئ المعاصر قارئ خصب الذاكرة، حين تمرّ أمام ذاكرته النصوص الأحادية البعد، تنزلق بخفّة فلا تترك أثرًا، إنه في حاجة إلى نصوص متعدّدة الأبعاد حين يقرؤها تجمع شتاته، وتلم شظاياه، وتختصر تعدّده، أو تزيده بهذه القدرة العجيبة تشظيًا لكونها هي الأخرى تقوم على التشظي.

مثل هذا الكلام يتردّد باسم الحداثة والتجديد، كما يرتضيه دعاة التأصيل الذين يفضّلون ألا يبقى المبدع العربي والناقد العربي بعيدين عما يقتضيه الراهن بدعواته ورهاناته؛ ولذلك، ما أن ترجم مصطلح التّناص في نهاية ثمانينات القرن الماضي، حتى بدأ الباحثون يتلذّذون باكتشافهم له، وكالعادة تبيّن لفريق منهم أن الأمر لا يعدو أن يكون إحدى المقولات التي أثارها العرب القدامى، سواء في إبداعهم، أو في محاولات فهمهم وتفسيرهم لهذا الإبداع. وانبهر فريق آخر

بطروحات من أسّس له **كميخائيل باختين** في حديثه عن مظاهر شتى من التفاعلات الأسلوبية أطلق عليها اسم **الحوارية**، أو من اخترع المصطلح نفسه وهو **جوليا كريستيفا** أو من حاول أن يصوغ له نظرية مفصّلة ترصّد فيها البنيوي الفرنسي **جيرار جينيت** مسيرة تشكّل الإبداع الغربي بكل أنواعه الشعرية والنثرية منذ اليونان حتى عصرنا هذا، وأمدّ النقّاد بجملة من المصطلحات التي تفسّر الظاهرة، وتعيّن مستويات التفاعلات النصية وآلياتها ووظائفها.

شغل هذا المصطلح كثيرًا من الدارسين العرب، فاستعملوه استعمالات متباينة، تتنوّع بين التوظيف السّطحي أو الأوّلي، حين استعاضوا به عن مفاهيم كالاقتباس والتضمين والسّرقات ونثر الشعر ونظم النثر والمعارضة وغيرها. غير أنّنا لم نجد عندهم، على مستوى الممارسة، ما يعكس فهمًا جديدًا لمساهمة التّناص في فهم جديد للإبداع، ويضع في الاعتبار جينيالوجيا الأدب التي تقتضي أن يتشكّل المشهد الإبداعي لأي أمة - كما المشهد الثقافي - ويتحوّل، ليعكس تحوّل الواقع وأشكال الوعي والرؤى في إطار مرجعيته الحضارية، ومن ثمّ تغير أشكال التعبير، دون أن يغيب ذلك الخيط الذي يجعل كل مشهد حلقة في سلسلة أدبية، فينتج كل مشهد حساسية جديدة، تصبح فيها الكتابة اختراقًا لا تقليدًا، واستشكالًا لا مطابقة، فتلقفنا المفهوم واعتبرناه ظاهرة لا يخلو منها إبداع وظهرت ترجمات عدة للكلمة الغربية intertexte كالنص الغائب والتداخل النصي والتعالق النصي والتفاعل النصي والتّناصية، وسيطر مصطلح التّناص لما يحمله من طرافة واختصار.

إن المعاين للمشهد الإبداعي والنقدي العربي، يتبيّن له أن هذه الحساسية الجديدة اقترنت في أغلبها، بمطبّات التجريب والحداثة وتقليد الغرب، أكثر مما اقترنت بالصوغ في إطار تراثنا وثقافتنا، فلم نصنع ما من شأنه أن يدخل الإبداع والنقد خصوصًا ضمن شرطية حتمية، وهي أن يكون السابق شرطًا لولادة الجديد وتلك هي قوانين جينيالوجيا الأشكال الأدبية والإبداع عمومًا. ولقد أدى ضياع هذه الشّرطية في النقد والإبداع إلى بعض الظواهر التي من آثارها: اضمحلال هوية النص نفسه؛ حيث أدّى تبنّي المفهوم في النقد والإبداع، خصوصًا مع بداية الحداثة الشعرية، إلى نوع من الاستلاب، وأصبح المبدع المنخرط في التحديث، هو من يجعل نصه فسيفساء من النصوص المختلفة من الشعر والنثر والأسطورة والنصوص الدينية والفلسفية، ومن ثم، شكّل التّناص عبئًا على المتلقّي، حين يواجهه بعدد من النصوص التي قد يعيق عملية الفهم لديه، ويربكه. ورافق كل ذلك دعوات لضرورة وجود قارئ معاصر ليس منعزلًا ولا وحيدًا، يستعين على كل ذلك الحشد من النصوص بأجهزة وآليات جديدة للقراءة والفهم والتأويل، فكل شيء يتوازى في الثقافة المعاصرة: نص مركّب من طبقات نصية، وقارئ يهفو إلى المطلق، وجهاز من الأدوات المساعدة على الفهم والتأويل، تتضافر كلها لتشكّل حالة معرفية جديدة، وجه الغرابة فيها أنها لا تستند إلى معايير ولا إلى أهداف، في حين تستوجب كل حالة معرفية جديدة ما سماه هابرماس Habermas شرط **الأخلاق التواصلية**، «حيث التبادل المتكافئ ومواجهة الحجة بالحجة، والقدرة على تبرير أي ادعاء

للصلاحية لأجل خلق سياق تواصلي يتيح فرصة التفاهم»[1].

إن الكتابة المعاصرة كتابة لا تؤمن بالحدود. إنها كتابة عبر حدودية، عبر نوعية، عبر شكلية، عبر جنسية، عبر ثقافية عالمية، مهمّتها السطو على ممتلكات الآخرين، ومن هنا لا يستطيع القارئ أن يتبيّن هويتها الأصلية، يختلط الرسمي بالشّعبي والهامشي، والشّعري بالسردي، والأدبي بالفلسفي والتاريخي والديني بالأسطوري والوثني، وأصبح النص المعاصر نصًا محيّرًا وهادمًا لضوابط وأشكال اشتغال اللغة في غالب الأحيان باسم الحداثة والتجديد.

والحق أن رياح التغيير، بدأت قبل ظهور المصطلح؛ لأن الدعوة إلى المفهوم بدأت منذ نشأة الشعر الحرّ ومع مطالب الحداثة والتجديد، حيث اعتبر أن التجديد لا يتأتّى إلا بالكتابة على منوال الغرب وتوظيف رموزه الدينية والأسطورية. وكانت الرغبة عميقة لدى الشاعر المعاصر في مدّ حبال الكتابة لتحيط بالنصوص القريبة والبعيدة، واعتبرها البعض تعبيرًا عن حالة من الظمأ المعرفي لديه، ورغبة في الإحاطة بكل شيء، عن قناعة بمحدودية النص العاري المستقل بنفسه. هكذا بدا للشعراء الرواد ممن تشرّبوا الثقافة الغربية التي كان رجوع الشعراء فيها إلى ما سموه بالتقاليد، كدعوة إليوت، وإيدت سيتويل، رد فعل على مغالاة الرومنسية في تقدير الذاتية في

(1) محمد نور الدين أفاية، **الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس**، ط2، أفريقيا الشرق، بيروت/الدار البيضاء، 998 ص179.

الإبداع، والعبقرية الفردية ورفض التقاليد الأدبية فكانت عودة مبررة إبداعيًا ومعرفيًا.

إن الثقافة نظام متجانس، يمتلك صفات متجانسة أبسطها: القدرة على التعايش بين الأفراد والجماعات وأعقدها: إمكانية تنظيمها من خلال لغة مشتركة، على الرغم من تنوّعها، وما يبدو ظاهريًا أنه اختلاف، وأن أي اختراق لهذا التجانس سوف يؤدّي حتمًا إلى عملية تدمير للتواصل، والنصوص الأدبية المفتوحة على الثقافة التي تنتمي إلى الآخر، أي الثقافة المناقضة، ستعمل بالتأكيد على إحداث إرباك داخل هذا النظام المتجانس،ما دامت تحدث خرقًا في أفعال التواصل، التي لا تحقّق غاياتها إلا استنادًا إلى تقاليد ثقافية.

ولقد سعى أعضاء مجلة شعر، إلى محاورة التراث من أجل الكشف عن الأصيل فيه مثلما تجلت عند أدونيس؛ حيث بدا له أن التحديث يتمثّل في كل حركة تمرّد أو نسق معارض للنسق العام للمجتمع والثقافة العربية. ففي قصيدة **«السماء الثامنة»** مثلًا، يعبّر من خلال صوته وصوت الغزالي عن رؤية لها أبعادها في مقولة التجاوز والتخطّي، فألبس بعض الصور الدينية لباس الرفض، وبدا الإمام الغزالي رمزًا للأشكال التقليدية في التراث، التي يجب تجاوزها، ولا يستطيع الإنسان تجاوز عالم الغزالي دون أن يتجاوز شكل تعبيره وطريقة تفكيره، وهكذا، يصير الغزالي رمزًا للأمل المحطّم[1].

(1) يراجع آمنة بلعلي، **أبجدية القراءة النقدية**، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994 ص 102.

لقد دفعت الرغبة في التجديد بعض الشعراء إلى توظيف رموز من ثقافات متعدّدة، ومن ديانات متعدّدة، وآداب مختلفة، على حساب الثقافة الخاصة، بل يتجاوز الأمر أحيانًا إلى توظيف عناصر الثقافة الخاصة كما قرأتها ثقافة أخرى. وأغرقت الرموز الوثنية اليونانية والرومانية والبابلية والفرعونية الشعر العربي الحديث، وأصبح القارئ، وقبله الكاتب، وبهذه الطريقة، مطالبًا بمعرفة مصادر هذه الرموز لفهم هذه النصوص، بل أصبح بعض القراء يعرفون عن حضارات هذه الرموز وثقافاتها أكثر بكثير مما يعرفونه عن حضارتهم وثقافتهم ورموزهم. لقد أوقعتنا الحداثة في مأزق الانفصال الحضاري، ووجّهتنا إلى معارف أخرى وثقافات أخرى، وذلك باسم توظيف التراث الذي هو الشكل العام لمقولة التّناص.

لقد قرأنا دعاوى تنبذ التراث وتسمه بالثبات وتدعو إلى تكسير الذاكرة والثورة على كل ما من شأنه أن يقف دون حركة الحداثة التي هي تثوير وتغيير، وراح بعض الشعراء الحداثيين ينتقي العناصر التراثية الهامشية والمتمرّدة ليجعل منه بديلًا عن التراث كله، كما راح يفضح بمنظوره الأشكال الدالة على الثبات والإتباع وأدّت مفاهيم مثل الرؤيا والكشف إلى توجيه الشعر وجهة ميتافيزيقية، كما ساهمت مفاهيم الوجودية كالرفض والاغتراب واللاانتماء في وسم لغة الشعر بالغموض، وراح التمرّد على اللغة العربية وعلى الموروث يبرّر الحاجة إلى التعرّف إلى الآخر، مما دفع يوسف الخال وهو أحد مؤسسي مجلة شعر إلى الاعتراف بأن هذا التمرّد العنيف على اللغة التقليدية وأنماط التعبير المتأصّلة في موروثنا الأدبي سوف

يساهم في إفراغ القصيدة من حضورها الإيجابي أمام القراء[1].

والحق أن المعادلة التي صاغتها الحداثة العربية لم تكن متوازنة، لقد فهمت التقدم فهمًا جزئيًا، فهمته على أنه التماهي في الآخر، وها نحن الآن وفي مطلع **الألفية الثالثة**، في لحظة تاريخية تراجيدية، هل تماهينا في الآخر وصرنا مثله، وهل أبقينا على ذاتنا؟ ولعل الصراع بين القديم والجديد الذي حدث في الخمسينات على صفحات مجلة الآداب وشعر والثقافة الوطنية، هو صراع على طبيعة التّناص ووظيفته ومن ثمة هو صراع من أجل هوية النص؛ لذلك نجد نازك الملائكة تتراجع عن طروحاتها في دعوتها إلى الشعر الجديد، بعدما تبيّن لها أن هوية النص من هوية لغته، وعندما تهدر قواعد اللغة، تهدر هوية النص العربي، فتنسحب من مجلة شعر سنة 1959 وتكتب في مجلة الآداب مقالًا بعنوان «**الناقد والمسؤولية اللغوية**»، فتهاجم التجاوزات الملاحظة في الشعر الحديث واصفة المحاولة بالإساءة إلى العروبة وتراثها المجيد[2]. لقد كان الصراع على **شخصية النص العربي**، ولم تكن قضية تجديد في طريقة توزيع الأوزان، ولا توزيع البياض على الورقة. وبات النشاط النقدي حول القصيدة الحديثة، وكأنه صراع بين الأشكال، بين الحديث والقديم، لكنه لم يكن كذلك، بل كان صراعًا بين مواقف إيديولوجية قومية متشبثة بالتراث ومؤمنة بالخصوصية القومية، وأخرى تلغي

(1) يراجع **مجلة شعر**، ع27 ص 81.

(2) **مجلة الآداب** ع 11 ـ 1956 ص2.

الخصوصيات القومية وتؤمن بالأممية، لكن الإيديولوجيتين معًا لم تخدما النص، فكلتاهما لم تتفطن لدورة التاريخ، وها نحن، في الألفية الثالثة نواجه بحركة ما بعد الحداثة التي يتشظّى فيها كل شيء، وتخرق فيها القوانين، ويؤسّس للمختلف داخل المختلف، وما زلنا نتحدّث عن حركة الحداثة التي لم نعشها بكامل أبعادها، كما نتحدّث عن دور التّناص باعتباره يشكل ظاهرة عند بعض الشعراء، وهو أيضًا مبحث ما بعد حداثي في حركة الإبداع؛ لكنه لن يكون مجرد تقنية، مجردة من مرجعياتها، ولا يجب أن ننظر إليه كذلك؛ لأن تجاهل الخلفية المعرفية والإيديولوجية لمسألة التّناص في الواقع الإبداعي والنقدي العربي الحداثي، كان قد أفرز عدة مشكلات أثّرت في النقد والإبداع ولعل من أهمّها:

- ضياع هوية النص: حيث جرت هذه الكتابة المفتوحة إلى مخاطر على ذاتها وعلى غيرها، مما يعني الذهاب بعيدًا مع التّناص إلى تمزيق هويّة النص وتدمير نص الهوية، فلا عجب أن وجدنا التّناص يشكّل مدخلًا إلى عولمة تلغي الخصوصيات الثقافية، وتهدم الذاتيات، ويحوّل التّناص النص إلى مجتمع غير متجانس، فهو يلغي انتماءه وأبوّته، حين ينفتح بطريقة فوضوية على ما لا يحدّ من النصوص المستعارة التي يحيل كل منها على مرجعية خاصة. فهل يستطيع النص أن يعيد بناء هويات النصوص المستعارة حتى تنسجم مع النص الحاضر؟ هذا ما عجزت عن القيام به كثير من النصوص العربية، وهذا ما جعل التّناص أداة لتفتيت النص الحاضر وتذويبه في النصوص الغائبة الراسية بعضها فوق بعض دون اتساق ولا انسجام.

- الترويج لفكرة موت المؤلف: إن التّناص يتضمّن مقولات فكرية متعدّدة، دخلت إلى الثقافة الأوروبية منذ وقت طويل، ففكرة موت المؤلف التي يستند إليها التّناص كانت مسبوقة بفكرة النهايات، كنهاية الإيديولوجيا ونهاية التاريخ وغيرها مما يعد الآن من خصوصيات ما بعد الحداثة، وهي كلّها أفكار تهدف إلى الإلغاء ونفي الآخر، فحين يلغى المؤلف والتاريخ والسياق الخاص للنص يبقى النص معلّقًا في الفراغ؛ لأن النص لا يكتسب كينونته من خلال بنيته فقط بل من خلال شروطه الحضارية العامة.

- تراجع الشعر وطغيان الرواية، ولقد كان من نتائج هذا الولع بالرواية، قياس الشعر عليها في قيامه على التّناص؛ لأن قوة النص تقاس بمدى امتلاكه حشدًا من النصوص، وهذا ما يستسيغة الفن الروائي؛ في حين أن القوة في الشعر تحدّدها قدرة الشاعر على تشكيل هذه النصوص، لكن وجدنا من النقّاد من «يلوون أعناق التراكيب لإرغامها على الإقرار بحواريتها»[1] وفاتهم أن للشعر حواريته الخاصة، كما أن للّغة العربية حواريتها الخاصة، وللأشكال التعبيرية العربية حواريتها التي لا يمكن أن نسقط عليها قسرًا نظريات أخرى.

إن التّناص أو حوارية النصوص هي «مجموع العلاقات النسقية للعناصر المنتجة للدلالة. قد ترتد تلك العناصر للنصوص الموازية أو للمهيمنات التركيبية والمعجمية أو

---

(1) رشيد يحياوي: حوارية الشعر عند باختين، **البحرين الثقافية**، ع30 ص64.

للتكوينات النصية النوعية الداخلية أو لملفوظ الشخصيات أو التمثّلات النصية للخطابات، بل حتى للمعطيات الخارجية للنص كسياقات التلقي والتداول (...) في هذه الحوارية تنصهر اللغة وتدخل الدلالات في أنظمة خلافية، خلافية العلامات ذاتها (...) فلغة النص تصبح موضع تجاذبات لنوايا الكاتب والكتابة ونوازع التلقي»[1]. غير أن الدعوة المفرطة إلى تحوّل النص إلى مجرّد تناص، حوّلت القراءة إلى عملية ترصّد مبالغ فيه لأصداء النص المختلفة، وقد نقع في فخ جرعة القراءة الزائدة من القارئ والمبدع على السواء.

لا شك أنه لا هوية لنص دون قارئ، والنص له ذاكرة، وله سلطة الثقافة والمتخيّل الشعري العربي الذي لايجب أن ننقطع عنه، فتكون تجاربنا بالقدر الذي تكون فيه معاصرة، ضاربة الجذور في التراث العربي. وهذا لا يعني التقليد، وإنما يعني «الامتياح من تيمات شعرية بالغة الرسوخ في المتخّيل الشعري القديم وشحذها بهواجس شعرية معاصرة»[2].

ولقد استطاع بعض شعرائنا أن يصدروا تجاربهم عن هاجس في تملك ماضينا الجمالي، ولعل الشاعر السعودي **علي الدميني** من بين الشعراء الذين عبّروا عن هذا التفاعل الذي يعيد النظر في مفهوم للحداثة استهلك منا الكثير من الوقت لاستيعابه، وتجاوز الجدل الذي أوقعنا فيه بعض دعاته، الذين اعتقدوا أن الحداثة تقنية.

(1) رشيد يحياوي، المرجع نفسه: 74.

(2) نبيل منصّر «تشييد متخيل الصحراء»، **مجلة البحرين الثقافية**، ع26 ص64.

فمن خلال هذا النموذج الإبداعي، أعادت الكتابة الشعرية العربية المعاصرة كتابة تاريخ النصوص، وأعادت إنتاجها وتشغيلها وتنشيطها، بفعل ما أقامه **علي الدميني** من علاقات معها، حيث نفث فيها سر الحياة الحاضرة، واستمد منها عبق الحياة الغابرة، وهكذا كسرت الكتابة الشعرية عنده منطقية النص، لا لتلغي المنطق، بل لتقيم منطقية مغايرة، تقوم على العلاقات الداخلية والروحية للنصوص. ذلك لوعيه أن بين النصوص علاقات روحية، كما هي بين البشر؛ وجسّد كيف تستطيع الكتابة أن تكون، في الوقت نفسه، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا؟ وتكون كتابة مراوغة، لا تسمح للقارئ أن يكتشف أسرارها، كلما اقترب منها نفرت منه، وهكذا يضطر النقد والنظرية الأدبية إلى إعادة أفكارهما حول الكتابة باستمرار.

يمكن أن نشير إلى أن هناك نصوصًا لها سلطة خاصّة تستمدها من زخمها الروحي والجمالي، وهذا ما يبرّر التقاءها بالنص الأدبي، فالنصوص الدينية والصوفية والأسطورية والأدبية والفلسفية والشعبية والوقائع التاريخية والشخصيات الهامة، هي نصوص ممتلئة بالمعانى، إضافة إلى حضورها في ذاكرة الشعوب بشكل أو بآخر، ومن ثم تجد موقعها في النص الأدبي؛ غير أن النص لا يمكن أن يتفاعل إلا مع ما يشبهه أو يضيف إليه أو يخدم مقاصده الفنّية والجمالية، ويبرز رؤيته الخاصة وتصوّره النابع من خلفية دينية ومعرفية واجتماعية معينة. وفي تاريخنا الأدبي تمتلئ المقامات النثرية بالسرد والأخبار والسير والتاريخ والشعر العربي في مختلف مراحله. فتلاقي النصوص ظاهرة أصلية وليست طارئة، والاختلاف فقط

في الطريقة التي يلتقي فيها النصان والوظيفة التي يؤديها النص الموظف داخل النص وخارجه، لدى المتلقي.

لا يعد النظر إلى التّناص إذن مجرد تقنية، مدخلًا كافيًا للكشف عن شعرية **علي الدميني**، واستحضارنا لأقنعته الشعرية كامرئ القيس وطرفة وغيرهما، مثلما أشار إليه النقّاد، ممّا يجعل من شعره استعارة طرفها الأول التجربة الذاتية أو الجماعية المعاصرة والثاني التجربة الماضية، ويمثّل استحضار النصوص وجهًا للشبه يقيم به الشاعر نوعًا من الإسقاط بين الماضي والحاضر. وعلى الرغم من صحة هذا المسعى ـ نسبيًا ـ إلا أن مجرّد الوقوف عند هذا الحد، قد يجعلنا نتجنّى على الرؤية الشعرية نفسها التي يبشّر بها **علي الدميني** وموقفه من الحداثة، ومن قضية التّشكيل فيها فيما هو يؤسّس لحداثته الخاصة، التي قد تلتقي مع حداثة بعض الشعراء العرب، لكنها حتمًا تؤسّس لفرادة وخصوصية لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال فتح مغاليق تلك الرؤية الشعرية نفسها، وكيف يكون التراث مصدرًا للقوة الإنجازية والتأثيرية. وهو الذي يرى بأن «الحداثة الأدبية، في أبسط صيغها، هي وعي التجديد في الكتابة عبر تمثّل رؤياها التغييرية الشاملة في مرجعياتها الفكرية والفلسفية والاجتماعية والفنية»[1].

مبدئيًا يمكننا تلخيص موقف **علي الدميني** من الحداثة والتحديث في صيغة «**التراث في حالة فعل حداثي**» وأن

(1) علي الدميني، **حركة الحداثة في المملكة العربية السعودية:**
http://menber-alhewaralikamel.info/forum.php?action=vfc&id=4353.

الحداثة لا يمكن أن تكون إلا انتصارًا للتراث وثورتها في تثويره، لأنه بكل بساطة مسار مباطن لها. وكان بإمكان هذا المفهوم أن يعدّ تقليديًا أو رجعيًا في فترة الترويج للحداثة مع دعاة مجلة شعر في نهاية الخمسينيات، غير أن بروز مفاهيم نقدية مرتبطة بالفكر الحداثي النقدي، سهّل أمر تمرير هذا الفعل التحديثي تحت مظلة ما سمّي بالتّناص، بالمفهوم الذي عرضنا له سلفًا، والذي يعيد دعاة الحداثة أنفسهم ترتيب ثورتهم من خلاله.

حين كتب عبد الله الغذّامي عن قصيدة «**الخبت**» **للدميني** في منتصف الثمانينيات، مشرّحًا إياها واقفًا عند تحرّر الدوال وثورة المدلولات التي تتحوّل إلى سيرورة من الدوال الحرة، تتجاوز به مفهوم الزمانية نفسه، كان يؤكد أن الحداثة «فوق الآنية، وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحلي، ويجعلها زمنية، أي كلية شمولية، يتساوى فيها الماضي مع المستقبل؛ لأنهما، معًا، مادة الزمن الذي لا يفصمه «الآن» بوقتيته وحدوده المرحلية»[1].

وهذا يعني أن الذي يستوعب الحداثة وفق هذا التصوّر، يكون قد بلغ بشعره التصوّر المعرفي بما هو وعي نظري، يصوغ من خلاله تطبيقاته شعرًا، وهو تصور لا يعبّر عن موقف شخصي من الحداثة، بقدر ما يعبّر عن مفهوم شمولي تكون

---

(1) يراجع، عبد الله الغذامي، **تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص10.

الذاكرة جزءًا أساسيًا من تصوّره، الذاكرة التي يشترك فيها القراء مهما كانت توجّهاتهم الإيديولوجية وتحولاتهم المزاجية.

لقد طرح **الغذّامي**، آنذاك، ضرورة الوصول إلى اتفاق حول مفهوم الحداثة، وعلى الرغم من صدق المقصد، فكأني به كان يضع العربة قبل الحصان كما يقال؛ لأن انشغالنا بهذا الطرح نفسه، والمتمثّل في مناقشة المفهوم، هو الذي أدى إلى انشغال شعرائنا ونقّادنا عن التحديث الحقيقي، أما الشعراء الحقيقيون، فمنشغلون عن هذه الطروحات النظرية بأساليب التحديث، فلم يكن يلزم **الدميني**؛ مثلًا؛ انتظار رؤية الغذّامي القائمة على ضرورة مشروعية الأخذ من الموروث، لكي يكتب قصائد يستلهم فيها التراث الشعري العربي.

ورؤية **الغذاني** هذه، مستمدة من النصوص التي شرّحها، ومنها قصيدة **الخبت** نفسها، ومن خلالها وصل إلى نتيجة ذلك التصوّر القائل بأن «الحداثة رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد، بين الظرف الإنساني، وبين الجوهري الموروث، وذلك من أجل استمرار العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعًا لها، من خلال ما يضفيه إليها بديلًا من المتغيرات المنقرضة، كما أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية»[1].

نصل إلى قضية جوهرية، وهي أن الشعر يحمل تصوره للإبداع، وتلك حقيقة أزلية يسبق فيها التنظير، ولو انشغل دعاة الحداثة العربية بالتحديث عن مفهوم الحداثة، لكنّا، اليوم

(1) الغذامي ص10 ـ 11.

نمتلك النظرية الأدبية التي تسمح لنا بإبداع المناهج والآليات الكافية بجعلنا قادرين على تجاوز المناهج الغربية.

ولكي ندلّل على أن الرؤية السابقة للحداثة ثاوية في أساليب التحديث عند **علي الدميني**، فإن نظرة سريعة إلى شعر الرجل تؤكد أنه ينطلق من وعي قائم على مبدأ قوامه: كل شعر مأصول(أي مرتبط بالذاكرة والأصول) هو ما يجسّد الحداثة حتى يثبت فساده. وإلى الآن ما زال **الدميني** يؤسس حداثته الشعرية القائمة على إبداع قيم جديدة من الداخل، أي **حداثة جوانية** حسب تعبير الفيلسوف **طه عبد الرحمن** من حيث هي ممارسة داخلية مبدعة[1].

كان **الغذّامي** قد ذهب في تشريحه قصيدة **الخبت** مذهبًا وصفيًا استند إليه، وذلك بتعليق المدلول من أجل تحرير الدال، لذلك جاء التحليل راصدًا للعلائقية النصية التي يعقدها نص **الخبت** مع معلقة **طرفة بن العبد**، وعلى الرغم من أن السيميائية والتفكيكية اللتين تبناهما **الغذّامي** تتقصّدان المعاني الثاوية في النص والمعاني التي يحيل عليها السياق من خلال عمليات تأويلية من القارئ، إلا أن ما توصل إليه **الغذّامي** ظل مرتبطًا بحركة الدوال داخل النص، ولم يحرّرها ليجعلها تطلّ على المقاصد الثاوية وراءها، فانتهى إلى أن الشاعر يقدم بهذه القصيدة شهادة عشق، يرفعها الشاعر باعتراف شامخ[2]،

---

(1) يراجع طه عبد الرحمن، **في روح الحداثة**، ط1 المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء 2006.

(2) عبد الله الغذامي، م س، ص95.

فيكون بذلك قد قيّد الدوال بمعنى وحيد وهو معنى جزئي بدل أن يحرّرها.

لا نسعى بهذه الملاحظة، إلى إعادة النظر في تحليل **الغذّامي** للقصيدة، بقدر ما نريدها مدخلًا إلى الحديث عن تجربة **علي الدميني** باعتباره تجسيدًا لروح الحداثة الشعرية العربية المرتبطة بمبدأ الإبداع الموصول، لدفع تعارض الحداثة مع التراث، وخروج الشاعر من حداثة مقلّدة إلى حداثة مبدعة، هذا من جهة ومن جهة أخرى تجسيده مبدأ الشمول الحداثي الذي يقوم عليه مشروعه الشعري من خلال توسيع معنى الحداثة، لتتأسس، كخطاب «يرتكز على استنهاض فاعلية الحرية ضد القمع، والعقل ضد الخرافة، والعلم ضد الجهل، وشك السؤال ضد طمأنينة الإجابة والنزعة الى مغامرة الكتابة الإبداعية، على غير مثال سابق»[1] وهما مدخلان في صورة مبدأين أعتقد أن **الدميني** يؤسّس بهما إلى الدخول الحقيقي في الحداثة الشعرية التي تجعل الشعر موصولًا بماض منتج، وحاضر يتعلّق بكينونة الإنسان الذي يعبّر عنه الشاعر ويكتب من أجله.

المبدأ الأول: ومقتضاه أن شعر **علي الدميني**، يكشف أنه لا انخراط للشعر العربي في الحداثة إلا بقراءة جديدة للتراث الشعري العربي، لأنه بدء الإبداع ومصدره الذي يورّث الطاقة الإبداعية في كل العصور، وأي إبداع لا يمكن أن يكون إلا

(1) http://menber - alhewaralikamel.info / forum. php?action = vfc &i d = 4353.

استئنافًا من أجل توريث الطاقة الإبداعية، وذلك بالتفاعل معه بتولّي توسيع العقل الإبداعي وباستحضار ما يخدم قدرة الشاعر على الإضافة والتفرّد فيما هو في علاقة تناغم مع ذاكرته.

أما المبدأ الثاني، والمتعلق بتوسيع المعنى الشعري، فبجعله منخرطًا في الراهن، معبّرًا عن ضرورة نفوذ الشعر في الحياة، بعد أن أصبح غريبًا جراء سياسة التحديث المنقولة، هذا النفوذ الذي يعبّر، كما عبّر من قبل، عن وظيفة الشعر الحقيقية التي تأخذ في الاعتبار قيم الفرد العربي داخل المجتمع، كقيمة المواطنة والحرية والمساواة «والارتقاء بالمواطنة إلى رتبة المؤاخاة. فمعلوم أن المواطنة تتحقّق في سياق امتداد الحداثة في كل جوانب الحياة المادية للفرد، أي إن المواطن، لا يكون كذلك، حتى تسع الحداثة كل مناحي حياته المادية؛ والمؤاخاة تعلو على هذا، إذ هي اتساع الحداثة للمناحي الروحية لحياة الفرد»[1] التي تتحقّق بالحرية والعدل والمساواة، والحق في عالم أفضل.

استنادًا إلى هذين المبدأين، سنعاين نموذجًا شعريًا آخر من شعر **علي الدميني**، مضيفين إلى ما قدمه **الغذّامي** بما يتوافق مع المبدأ الأول في حديثه عن تفاعل قصيدة **الخبت** مع معلقة طرفة، على مستوى الصيغة كالإيقاع والصوت والمعجم، ومستوى الفعل كتفاعل الفاعل المتكلم في القصيدة، مضيفين ما تنهض به القصيدة من توسّع في المعنى يتجاوز مفهوم

(1) طه عبد الرحمن، **روح الحداثة**، ص210.

الإشارات الحرة والجانب الصوتي باعتبارهما معبّرين عن الجانب الأداتي للحداثة الشعرية، إلى ما يمكن أن يستنبط من معان، تدل على انخراط القصيدة في عالم وجداني خيالي قائم، على مساءلة نمط من الانخراط الاجتماعي المغلق، الذي تفرضه الجماعة على الفرد، ولا تسمح له بممارسة حريته إلا في نطاقها، وهذا المفهوم الجماعاني (نسبة إلى الجماعة) الذي يتساوق مع المفهوم القبلي التقليدي لا يورّث إلا الانغلاق؛ حيث يُفرض نوع من الولاء الأعمى، الأمر الذي يجعل الفرد ينكفئ على ذاته، ويكرّس فعل الانعزال أو العزل والنفي، ويخلق الإحساس بالظلم، وهو ما عبّر عنه، في مستهل القصيدة بقوله:

وظلم ذوي القربى بلادي حملتها
على كتفي وفي الروح موقدي
إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها
بدمعي ووجهت الزمام لتهتدي
إلى الماء أحدو خطوها كل بارق
أشد على غاباتها الريح في يدي[1]

تعكس المقدمة، إذن، وضعية منغلقة أو نموذجًا من

(1) علي الدميني، **رياح المواقع** ص7 ط1 سنة 1407 نقلًا عن عائشة بنت قاسم بن محمد الشماخي، **التناص في شعر التفعيلة السعودي المعاصر**، رسالة دكتوراه، كلية التربية للبنات 2008، جامعة الملك خالد، أبها، المملكة العربية السعودية، ص101.

مواطنة تقتضي أن يتجرّد الفرد فيها من قيمه وحيثياته جميعًا، حتى يصل إلى الجهل بكل شيء عن وضعه[1]، ما يعني أن اليد هذه هي يد الجماعة والحركة حركة الجماعة، والإرادة إرادة الجماعة «مثلما رأى ذلك **الغذّامي**[2] **وبالتالي يتحوّل ما توحي به عبارة «بلادي حملتها على كتفي»** من علاقة روحية، يتحول إلى مجرّد توهّم لا علاقة له بأي معنى للمشاركة الفعلية، إنما هي مجرد تقدير في الذهن لما يمكن أن تكون عليه علاقة الفرد بالوطن، ومن هنا، نقف عند انفصال بين الذات والموضوع، وهو الذي كان سبب الظلم الذي أعلن عنه.. وينتقد **الدميني** أسلوب التحديث الذي يفرض على الفرد بتوفير حظوظ مادية، فحسب، لا تختلف عن لذة شرب الخمر التي يعدل عنها إلى نخلة في الصحراء يماثل بها صورة **طرفة بن العبد**، فهو المعاصر، يفرض عليه أن يكتفي بعادات سلوكية متوارثة، فلا غرو أن نقف على مواطنة منفصلة، يريد الشاعر أن ينفصل عنها ويترقّى من درك الفردانية إلى أفق أرحب هو أفق إنساني، غير أن الردع الوارد في قوله: **لا تقرب الأشجار**، يحوّل الجماعة والوطن نفسه إلى مؤسسة تنظم انعزاله ونفيه وإفراده، تأكّد من خلال جرب البعير الذي يعكس جمود العادات الأخلاقية والثقافية والإنسانية.

وبعد أن أوضح الشاعر مظاهر الانغلاق التي تورّث الإقصاء والإفراد، نراه ينزّل نفسه منزلة تعبر عن التوسّع

---

(1) طه، 219.

(2) الغذامي، **تشريح النص** ص86.

المعنوي الذي، جعلناه سمة من سمة حداثة الدميني، هذا التوسع الذي يقوم على نقض التصوّر البالي للمواطنة، واقتراح معيار أفضل قائم على الانفتاح، وهو الذي جسّده في بداية القصيدة، ويتكرّر في نهايتها والقائم على **المؤاخاة**، في قوله:

وأهلي وإن جاروا علي فهم يدي.

لا تخفي القصيدة نسقها الدلالي المضمر، وهو في اعتقادنا، المحرّك الأساسي الكامن وراء التقنية التّناصية، فهناك، خلف تدبير الأقوال مسكوت عنه، أشرنا إليه في العلاقة بين الفرد والجماعة أو المثقف والسلطة التي يصوغها جبروت رمزي، يجعل الإنسان سجين النموذج الأصل، ويخضع لسلطته، وهذا يعني، بحسب **الدميني**، أننا أمام نمط ثقافي واحد لم يتغيّر، فالنفي والإبعاد والظلم مشكلات تعتور الثقافة العربية، وتشكّل ركيزة من ركائز الهيمنة والسلطة، لتتحوّل إلى هويّة جذرية أصولية، تنتج ردود أفعال تقاومها، وتنهزم أو تظل قابعة لتزداد تلك الهوية أصولية أكبر[1].

من هذا المنطلق، لا يمكن فهم تناص **الدميني** مع تجربة الصعاليك، أو مع طرفة أو امرئ القيس، مثلما تذهب إلى ذلك **عائشة الشماخي**، على أنه مجرد حرفية عالية في الجمع بين همّين هما: الذاتي والمجتمعي، ممارسًا الإسقاط على التجارب الحيوية في الشعر العربي القديم[2].

---

(1) يراجع في هذا السياق كتاب الغذامي، **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، ص 104 وما بعدها.

(2) يراجع عائشة بنت قاسم بن محمد الشماخي، **التناص في شعر التفعيلة السعودي المعاصر**، رسالة دكتوراه، ص101.

ومن هنا تتلاشى الفكرة التي أشار إليها **الغذّامي** من أن «الشعر هو المرتع النسقي الذي يعيق حركة التحديث الكلية على مستوى الثقافة العربية المعاصرة»[1].

إن هذا الطرح لا يعني أنه ينفي ما عرضناه من قبل، أو يجعلنا نعتقد أن الشاعر يبرّر هذا التصوّر، بقدر ما يعبر عن المفهوم الذي به تتحقّق المواطنة كشعور بالانتماء، وهو الإخلاص القائم أصلًا على التجرد من الأسباب التي تبعث على الظلم، ومن هنا نفهم سر تناصه مع البيت القديم: **وظلم ذوي القربى**، لأن الإحساس بالظلم، يدفع الإنسان إلى معرفة أسبابه، فتجعله يتجاوزها إلى العدل.

إن ما جعلنا نعرّج على قصيدة **الخبت**، هو اعتبار الغذّامي الحداثة الشّعرية في ذلك الوقت، مشروعًا لغويًا، لذلك بنى أطروحته على مفهوم الإشارات الحرة والعائمة، وأن «اللغة هي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك، وتشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية»[2].

وعلى الرغم من صحة هذا الطرح، إلا أن النظر إلى ظاهرة التّناص مع معلقة طرفة باعتبارها ظاهرة لغوية قائمة على المعارضة، إنكار لمدلول الحداثة الشعرية نفسه، الذي لا يمكن عزله عن جانبه التقني، فنستعيض به عنه، ذلك أن الحداثة الشعرية مقولة معرفية، قبل أن تكون تقنية، ولعل النزعة التقنية هذه التي طالما، حلّل بها النص الشعري العربي

---

(1) يراجع محمد الغذامي، **النقد الثقافي**، ص: 82 ـ 83.

(2) الغذامي، **الخطيئة والتكفير** ص 78.

المعاصر، وأحيانًا حوكم بها، لم تكن سوى وسيلة لهيمنة النظرة التجزيئية المحايثة التي هي نتاج من نتائج العقل الأداتي، الذي شغل النقّاد والمبدعين العرب بقشور الحداثة وأغفلها عن روحها، وهو الأمر الذي انتبه إليه الغذّامي نفسه في مشروعه عن النقد الثقافي، حيث أصبح الشكل الحر في الكتابة الشعرية مثلما نجده عند الدميني «مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه، ولكنها أقدمت على تفكيكه، ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكّك المعيار الرسمي، ومكّن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل، ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه»[1] حيث تبرز من خلالها الذات الشاعرة، باعتبارها مشاركة في الفعل الإبداعي الكوني، بتميّزها الإبداعي وتفرّدها، واعتبارها لنفسها كذات تنظر إلى القيم بمنظور جديد، يختلف عن المنظور التقليدي، كمفهوم المواطنة مثلًا، فلا يمكن، بأي حال أن يعيش الشاعر ازدواجية بين الحقوق التي تروجها السلطة، والآليات التقليدية التي تسمح هذه الدولة لممارسة هذه الحقوق.

ومن هنا يمكن فهم إصرار **الدميني** على إعادة قراءة التراث الشعري العربي، ليس من باب التقنية، ليكون التّناص محاكاة، أو أسلبة، أو معارضة من أجل إقرار بالتفوّق أو

---

(1) شرافشناف، **العقل النقدي الأدبي المعاصر وخطاب الأنساق، دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية**، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2013 ص 438.

بالمماثلة، بل بدفع القارئ العربي بهذه الخصوصية التي يضفيها على شعره، إلى توسيع مفهوم التّناص نفسه، لجعله قادرًا إجرائيًا على قراءة الخطاب الشّعري التراثي باعتباره مصدرًا لتوريث الطاقة الإبداعية في النص الشعري الحداثي لقراءة الثقافة العربية.

فالتراث الأدبي، بهذا الشكل، ذاكرة معرفية، تحوّل الشعر من مجرّد نص بالمفهوم البنيوي المحايث إلى خطاب ثقافي، أو نظام اجتماعي في حالة فعل وتفاعل، ومنه تجد الذات الشاعرة تحرّرها ويقينها، من خلال هذا التذاوت الذي يخلقه التّناص، باعتباره يحيل على موطن القوة الدافع إلى الإبداع والتغيير، ألا وهو التراث الشعري، وما التراث الشعري سوى هذه الكينونة اللغوية التي تمنح الكائن الوجود فيكون التّناص هو الحد الأوسط «في المعادلة الدقيقة بين الكائن والكينونة هو اللغة، فهي بيت الكائن ومكمن نوازعه وموطن أسراره»[1] والكينونة شيء كامن وصامت لا يتحوّل إلى وجود إلا بفعل اللغة. ويمكن أن نلاحظ أن اللغة لا توفّر المادة الخام للشاعر، فيستعملها كشكل من أشكال التّغذية، بقدر ما هي علاقة وجودية تبدأ بعد مرحلة التغذية، عندما يقرأ الشاعر الشعر القديم، فيصير جزءًا من كيانه وتركيبته الوجودية؛ ولذلك، هو ينفي أن يحاكي الشاعر اللغة القديمة،

---

(1) **انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**، ابراهيم أحمد، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، بيروت / الجزائر 2008 ط1 مقدمة عمر مهيبل ص10.

بل لا يرى وجوده بمعزل عنها[1]. إنها مسألة هوية، إذن؛ وهي «تشبه التقاء السماء بالأرض الذي يرسم للإنسان موطنًا أليق، إنها تميل إلى أن تكون أفقًا أكثر من أن تكون مصدر مواد أولية»[2].

ولعل هذا الموقف من اللغة هو ما دفع **عبد المحسن القحطاني** إلى صوغ نوع من المركزية اللغوية حيث يرى بأن علاقة العربي بلغته، ليست كعلاقة أي جنس بلغته، فهي البديل الوجودي للعربي حين يقل زهو الحاضر، فكأنها مسكنه وهويته لذلك «فاللغة العربية الموروثة هي مجمع صلات متضافرة، والانتهاء إلى حياة أوسع، وأخصب من حياة وطن ضيق، وليس من اليسير أن نجد هذه العاطفة عند شعوب أخرى»[3]. وهو هنا يلتقي مع **هيدجر** حين يصف اللغة الألمانية بأنها لغة الكينونة بامتياز غير أن الفرق بينهما أن القحطاني يؤكد أن لغة الشعر لها علاقة بلغة الأجداد، في حين يقزّم هيدجر علاقتها بالماضي فالكينونة «ليست موضوعات جامدة أو أشياء تسبح خارج منظومة الزمان والمكان، بل إنها عبارة عن محطّات أو علامات تحيل إلى مجموعة من الأوصاف يتلقّف أثيرها الكائن عبر مملكته الأساسية المستقبلة وهي اللغة»[4].

---

(1) يراجع، عبد المحسن القحطاني، **شعراء جيل**، **سرحان ـ عرب ـ مدني**، ط1 سنة 2006، ص 26.

(2) **الكتابة في درجة الصفر**، ص15.

(3) عبد المحسن القحطاني، **شعراء جيل**، ص 27.

(4) **انطولوجيا اللغة**، مقدمة عمر مهيبل، ص10.

هذه المسألة الجوهرية التي يؤكدها القحطاني، تعيدنا، من جهة، إلى فكرة تقديس اللغة في مختلف الحضارات لارتباطها بالدين، فهي تكتسب قداستها منه، ولذلك رأى هيدجر مثلًا أن «اللغة الألمانية تتفق مع اللغة اليونانية من زاوية الإمكانات التي تقدّمها للفكر في أنهما، في آن معًا، أقوى اللغات كلها وأكثرها روحانية»[1] ومن جهة أخرى، تذكّرنا بمواقف شعراء الحداثة ودعاتها من استعمال اللغة القديمة، ليؤكد فكرة في غاية الأهمّية هي أن الحداثة ليست مرتبطة بالمادة الخام وطبيعة الكلمات المستعملة بقدر ما هي مرتبطة بطريقة الاستعمال.

فالشاعر إذن لا يحاكي وإنما يكتب بأسلوب معيّن، والأسلوب كما قال **رولان بارث**، سرّ، «وسرّه هو ذكرى سجينة في جسد الكاتب»[2] وهو ما يمكن أن نصف به موقف **الدميني** الشعري من لغة الشعر العربي القديم، وما به يجسّد خصوصية هذا الشاعر الكاتب، حيث تتعالى لغته على التاريخ وعلى الماضي فيما هي تقتات به.

ومن هنا يمكن أن نفهم النسغ الإنساني الذي يغذي قصائد **علي الدميني**، حيث يعلو بالمواطنة إلى درجة المؤاخاة، وهو يعطي منحى آخر لمفهوم تثوير «اللغة التي ليست بريئة على الإطلاق، فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في

(1) **انطولوجيا اللغة**، ص74.

(2) **شعراء جيل**، ص19.

عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة، والكتابة هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى»[1].

فكيف تجلت هذه المصالحة في ديوان بياض الأزمنة، الذي ينفتح على الذكرى فيما هو يؤسّس للتحرّر منها، فيجعلها في القصيدة الأولى، وهي «**بروق العامرية**» بروقًا، تجمع بين البياض والسواد من جهة، والظهور والخفاء من وميض، وما ينتج منه لفرط سرعة لمعانه واختفائه، من خوف وفزع في النفس، كما قد توحي بصفة في الرجل إذا أبرق أي غضب، فتهدد وتوعد مثلما ورد في قول ذي الرمة:

إذا خشيت منه الصريمة أبرقت
له برقة من خلّب غير ماطر

غير أن إيرادها بصيغة الجمع «**بروق**» وإضافتها إلى «**العامرية**» يجعل هذا المركب الإسمي يكتسي صفة الخصوص التي أخرجت كلمة **بروق** من العموم الذي وضعه فيها التنكير، فتصبح البروق بروق العامرية والعامرية كلمة مخصوصة، سواء أريد بها المرأة العامرية أو القصيدة العربية، أو قصد بها الحرية أو الوطن، لأن الود موصول من البداية وروابط الانتماء ممدودة، جسّدها في قوله «**وتحبني وأحبها**» وهذا هو المعنى الوجودي الذي أشرنا إليه، حيث لا تبدو هنا علاقة الشاعر بقصيدة **المنخّل اليشكري** مجرّد معين يغذّي به قصيدته، بقدر ما يصير مكوّنًا جذريًا لقصيدته، إنها إذن علاقة

---

(1) **شعراء جيل**، ص 24.

هوية وعلاقة وجود تمخّضت عنه قصيدة بكاملها، هي التي تؤسس لموقف الشاعر من الحداثة، ورؤيته التحرّرية التي بدأت بتحرير قصيدة اليشكري من نسقها المضمر، وهو نسق الفحولة بقلب المعادلة بجعل الأولوية في الحب للأنثى، وجعلها بداية القصيدة، وإن كان اليشكري جعل هذا البيت بعد افتخاره بقومه وكرمهم إلى أن يصل إليه في قوله: وأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري، ثم يهشم صورة اللقاء مع حبيبته، بعد أن أوهم القارئ أنه التقاه في قوله:

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء ترفل في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت مشي القطاة على الغدير
ولثمتها فتنفّست كتنفس الظبي الغرير

ثم يكشف له، أن ما قصّه وما وصفه كان من نسج الخيال، بل من تأثير حالة السكر فيقول:

ولقد شربت من المدامة بالصغير وبالكبير
فإذا انتشيت فإنني رب الخورنق والسدير
واذا صحوت فإنني رب الشويهة والبعير

وسواء كان الاعتراف تخيّلًا أو حقيقة، فإن **الدميني** يفضح هذا المضمر، الذي يخفي كل أشكال الكبت وإحاطة العلاقة بين الرجل والمرأة بقوانين من المحظورات، ليؤسس لعلاقة جديدة تتجاوز الممنوع، بمخالفة ما دأب فيه الشاعر القديم، وبثورته على الأعراف، ليسمي علاقة بكل منعرج ركزًا فيه خدرهما، ويؤكد لنا أن الحداثة ليست مرتبطة بالمادة الخام

وطبيعة الكلمات المستعملة بقدر ما هي مرتبطة بالاستعمال، وهذا ما يشير إليه **رولان بارث** حين قال: «اللسان إذن قبل الأدب، والأسلوب هو ما بعده تقريبًا، فالصور والإلقاء والمعجم، تولد من جسم الكاتب وماضيه لتغدو شيئًا فشيئًا آليات فنّه ذاتها»[1].

يرحل الشاعر إلى قصيدة كان نصفها حلمًا استفاق منه اليشكري، ليدخل في ذات الحلم ويحلم فيه بواقع بديل، ويتأكّد ذلك من خلال وحدات استعمل فيها الماضي، للدلالة على الانقضاء والاكتمال وهو ما تعبّر عنه، كلمات مثل: ركزنا، توّجنا، أحلّ، والمضارع الذي يدل على الاستمرارية في هذا الذي انقضى أحبها تحبني.. يروي، ثم يقلب الماضي إلى مستقبل بحرف «إذا» التي تدخل على الماضي، وهذه الثنائية تجسد نزوعًا نحو التحرّر هو أقرب إلى التنازع بين ذاتين ومتكلمين كلاهما يرنو إلى التغيير، وكأننا أمام سباق على إيقاع تفعيلات الكامل والسريع والمتدارك.

إننا نشهد ونعايش هذه العلاقة بين القديم والجديد، وكيف أن القصيدة الحديثة تعيد تعريف القيمة الإبداعية القديمة بوساطة نسق جديد يرهن القديم ويأخذ بتلابيبه، فيعيد تشكيله بقلب القاعدة، وجعل الأصل فرعًا أو نصًا شارحًا، مما ينم عن رهن نص الدميني لنص اليشكري. حيث نقرأ حركية وتناغمًا بين حبيبين هما ذات وموضوع قد تكون القصيدة، أو

(1) **الكتابة في درجة الصفر**، ص17.

هي لحظة الإبداع، وقد تكون الحرية، فينادي تهامة أن تهيئ طقوس استقبال هذه الحبيبة التي تطل على المضارب كالشمس التي تعمّ أشعتها كلّ الربوع، وينتشي الشاعر بالارتقاء بها، ويعلو بضوئها. ويكون مزهوًا بنشوة الانتصار، فتصبح بروق العامرية، بغض النظر عما توحي به لفظة العامرية هل هو يرمز بها إلى بني عامر القبيلة التي امتدت إلى دولة بني عامر في قرطبة أم إلى ليلى العامرية أم إلى الوطن، لكن كل هذه الرموز تنبئ بسخط على واقع مظلم في الوقت الذي تبشّر فيه بواقع أفضل، هذا إذا علمنا أن البروق هي ومضات من نور تخرج من غيمة مظلمة.

غير أن حالة الاتصال هذه بين الذات والموضوع، ما تلبث أن تتملّص من يد الشاعر حين تعتري العامرية مجموعة من التحوّلات، هي بمثابة تجلّيات ترد على الذات، فتصبح العامرية موضوعًا يتعالى عن الزمان والمكان. تعبر الأزمنة، وتتحوّل إلى قيمة ورمز للحب والجمال والحرية والانتماء. وبحركة التوازي التركيبي والإيقاعي الذي تجسّده الجمل الإنشائية القائمة على النداء، يرتقي بهذه القيمة، ويسعى على مدى المتواليات التي ترد بها في كل مقطع، إلى رسم حالة شعورية وموقف فكري وهاجس لا يتبيّنه القارئ إلا بما توحي إليه استعاراته المركبة، التي تتناسل على مدى النص، وتتشاكل في تقاطبات سيميولوجية هي التي تضمن انسجام الخطاب الشعري، فالحب والمرأة والوطن والحرية والقيمة، هي كلها وحدات دلالية تتواتر لتكوّن الصعيد المشترك، الذي يوحّد

المسارات التصويرية الاستعارية التي تتشابك في النص من قبيل: استعارات الحب، واستعارات الاغتراب، واستعارات الجسد، واستعارات الطبيعة، وتلتئم كلها حول استعارة متحركة هي: المرأة وطن والوطن حرية، والحرية قيمة عليا، والقيمة العليًا هي كينونة الفرد التي تنتهي إليها القصيدة.

إن هذا الطموح إلى القيمة العليًا يحملها الشاعر، منذ بداية القصيدة كحلم بواقع بديل ينشأ داخل حلم اليشكري، جعل الرائي والمرئي واحدًا يتوحّد فيه العاشقان، وتتآخى المحارم بينهما، في قوله **آخيت المحارم بيننا**، ليشير بها إلى قوله: **آخيت تشرابي الأمور بنخلة** الواردة في قصيدة **الخبت**، التي تحيل بدورها إلى نص طرفة: **وما زال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي**. وفي هذا المستوى نكون بإزاء عالم بديل يريده الشاعر، ويعيشه كما يعاش الحلم. لكن سرعان ما يسكن إيقاع هذا الحلم في قوله:

يا ساريا في جنّة عرضها عيني وبعض الماء في راحتي
هب لي رمادًا خاشعًا فأنا أحييه من جمري ومن رعشتي
إني وجدت الدهر في حجرها غافيًا فأمّنني على وحشتي
وحرّر الأمشاج في غيّها حتى تساوى الخلق في حضرتي

يتغير الإيقاع، ومن الإيقاع المتحرّر الذي يجاري فيه قصيدة اليشكري بتفعيلة وقافية بحره الكامل إلى البحر السريع، ويضعنا الشاعر أمام وقفة أخرى، مخالفة لما سبق في أربعة أبيات عمودية، نسمع من خلالها نداء موجّهًا من معشوق انفصل عن معشوقته التي تنادي أن توهب رمادًا لتصنع منه

الحياة. وإذا وضعنا في الاعتبار أن الإيقاع التقليدي يتجاوب مع زمن الماضي الممتد في الواقع، وأن هذا الزمن ميّت راكد، أمكننا إدراك سر طلب الرماد لتصنع منه الحياة مثلما تخلق العنقاء من رمادها مرة أخرى، فهناك بالداخل حرقة من جمر ورعشة تتلهف للحياة، فتعيد إحياء الدهر الغافي، فنشهد حركة بطيئة يندثر فيها الحلم السابق، وينشأ حلم آخر، ولا نرى إلا ما تراه العامرية حين تساوى الخلق في حضرتها؛ غير أن الرغبة في التغيير من خلال فعل الأمر «هب لي» تجعل الشاعر يستفيق من حلمه مثلما استفاق اليشكري من سكرته؛ لأن الواقع يضغط ولا يسمح بالانفلات منه إلى عالم بديل هو العالم الذي ينشده من العنوان.

يستجيب العاشق إلى واقع من التصوّر الصوفي الذي انتهى إليه في نداء العامرية، وينقلنا **الدميني** إلى ما يشبه المقامات الصّوفية التي لا تكاد ترسو على حال، ونقرأ تجليات العامرية في شكل ومضات تظهر وتختفي بإيقاع المتدارك، ومع كل ظهور تتجلّى له بهيئة معيّنة، فيخاطبها، ومن الانتشاء بخمرة الوجد، تسقط همزة النداء، وتتغيّر معه التفعيلة بسقوط السبب الأول منها، مماثلة لحركة الزمن القصير الذي تقتضيه الومضة، ومن خلال هذه الومضات تتداخل الأزمنة: الماضي الذي انقضى والحاضر الذي يوشك أن ينقضي والمستقبل الذي يوشك أن يحضر، ويتجلّى أكثر ما يتجلّى في المقطع الذي نلمس فيه صراعًا داخليًا بين الخوف والرغبة في التغيير في قوله:

آبق في الغواية، هذا الفتى الغامدي الخجول

تتبدّى له نجمة في الحديقة بيضاء من ذهب وحقول
وتوسوس فوق ذراعيه مغسولة برداء الفصول
لا تقولي عشقتك، ما زلت غضًا يخب نهار الطفولة،
لكنها ستقول
ويكون الذي كان حين امتطينا صباح الخيول[1]

يمثل هذا المقطع ذروة هذه العلاقة التحرّرية، وبين الكتمان والبوح، يتراءى ذلك الحلم الذي تجندوا له في يوم ما من أجل الحرية. بعد أن تربع على عرش العامرية أصحاب رؤى وأفكار وطروحات شرقية وغربية، يجسّدها قوله:

ضالع في الخرافة،
خضراء
حمراء
زرقاء
مختلط بعض ألوانها
آن للماء أن يتفقد أغصانها،
مثلما كان جدي ينظف رحليه من تعب، ويؤم القطا،
ويوائم بين ماء ونار، ونجد وعار
ومشتبه للهزيمة والانتصار
ويقسم أنّي نذرت الهوى للعيون التي لا تخون،
وأنا أقسم أني نذرت الهوى للعيون التي
ستكون

(1) علي الدميني، بياض الأزمنة، ص11.

يمثل آخر هذا المقطع عالم الحلم الجميل الذي يرنو إليه الشاعر، وهو بقدر ما يمتد إلى المستقبل يطلّ على الماضي الذي يأخذ منه الطاقة والاستمرارية، فنقف عند معادلة قائمة على الوفاء، من جهة، والتحرّر من جهة أخرى، ونكون بإزاء معادلة تقول إن الانتماء لا يتنافى مع الحلم بواقع بديل، يجسّده بإصرار ذلك القسم الذي يلتقي فيه مع الجدّ، لكنه يختلف معه في الهدف؛ ففي حين يكون الوفاء لما هو كائن عند الجدّ، يكون لما سيكون لدى الشاعر.

وبقدر ما يعبّر هذا المقطع عن علاقة الانتماء إلى التراث، يتجسّد ذلك على مستوى بنية القصيدة التي يؤسّسها التّناص القائم على قصيدة اليشكري؛ لكنه يختلف عنه؛ لأنه لا يفكر بطريقته ولا يحب بطريقته، وهنا نفهم كيف أن التّناص ليس مجرد تقنية يلجأ من خلالها الشاعر ليؤثث نصه بقدر ما تعبر عن موقف معرفي ووجودي أيضًا.

ولذلك نلاحظ أن التعامل مع التراث، جاء على شكل بروق تظهر وتختفي لتؤدي وظيفة ما، كأن ترمز إلى موقف، أو تعبر عن حالة وجدانية أو وجودية أو معرفية أو جمالية، وهي في كل محطة تساهم باعتبارها وحدة معنوية في تعبئة البطاقة الدلالية للمتكلم الثائر في القصيدة، وللعامرية؛ أي للذات والموضوع اللذين يتناوبان ويتعادلان، فيكون ما في الذات معادلا لما في الموضوع إلى أن يتعادلا كلّيًا في شبه تواطؤ حين يصيح **أين المدد** مرتين وتجيبه مرتين **أنت حل بهذا البلد** مثلما يقوله المقطع الأخير:

ما يقول الفتى في يديه قد غصّتا بالمدينة،

علقتاه على سدّة الشمس حتى ابترد

صاح أين المدد؟

صاح أين المدد

فأتته رياحك عفراء من صيّب أخضر وأبد

: لك ما تشتهي أيها الولد

أنت حل بهذا البلد

أنت حل بهذا البلد[1]

فالعبارة المكررة المقتبسة من القرآن تلخص رحلة هذا الغامدي الخجول، وتلبسه شرعية المقاوم التي تشبه مقاومة الأنبياء للظلم والطغيان والجهل والعبودية. لكنها مقاومة المستغيث الذي يتنازعه الحلم بالتغيير، والواقع الذي يقتل فيه هذا الحلم، كما تؤكد علاقته الأبدية مع هذه العامرية / القيمة التي لا يضاهيها إلا البلد أي الوطن. وهنا يتخلّص الشاعر من كل ضغط من عالم الواقع، ليصمت باستغاثته، مستشرفًا عالمًا آخر هو العالم البديل الذي ينشده، لكن يحياه بداخله، والذي ظل يؤطره عالم الواقع الذي يكبله، لكنه ينتهي مزهوًا بهذه النبوءة القرآنية «**وأنت حل بهذا البلد**» التي تؤكد العلاقة الأنطولوجية بهذا البلد احتفاء بكينونته فيه، على الرغم من انطفاء شعلة الحلم بداخله.

ونلمح تناصًا مع قصيدة للشاعر نفسه وهي **الخبت**، وكأنها تتمة لها، فذلك الفتى الذي يشبه طرفة في **الخبت**

(1) بياض الأزمنة ص13.

والذي رضي بالجور وظلم ذوي القربى، لم يعد كذلك هنا، فالقصيدة الأولى تعبّر عن رحلة الشاعر في عالم مفروض عليه وواقع منته بدا فيه الشاعر ضحية، في حين تمثل الثانية سعيًا إلى قطع هذا الواقع وإبداله بواقع آخر وزمن آت لا محالة، على الرغم من عدم تحققه، ولعل في تكرار العبارة «وأنت حل بهذا البلد» ما يؤكد أنه بهذه الصيغة البلاغية يكون الشاعر، قد قام بزحزحة واقع واستشرف واقعًا أفضل؛ لذلك تتماثل بداية قصيدة **بروق العامرية** مع نهاية قصيدة **الخبت**، إذا اعتبرنا أن حالة الحب الذي نجدها في البروق تتماثل مع حالة الانتماء القائم على الحب في الخبت، كما تؤكد التماثل سمة البياض التي تجمعهما، والمقترنة بالخبت في القصيدة الأولى في قوله: **هذا بياض الخبت**، وبياض العامرية في القصيدة الثانية التي توحي بها كلمة **بروق**.

يمكن الإشارة إلى أن الصبغة الصوفية التي صبغ بها الشاعر نصه، تتواءم مع النبوءة التي تتحقّق بعد الحلم مثلما يتحقّق اللقاء مع المطلق بعد غيبوبة الصوفي الحلمية، ويعد تكرار النداء على مسار القصيدة بديلًا لغويًا لهاجس إحضار العالم البديل عند الشاعر، ولعل هذا السّعي للإحضار نفسه هو الذي جعل الشاعر يستحضر في شكل ومضات ما يحيل إلى علاقة بالماضي الذي يصف الحاضر. فإلى ما ترمز صفات العامرية والبابلية والجاهلية وأخت يحي وأخت حواء والكأس القرطبية والريح العفراء إذا لم تكن تعبيرًا عن إشكاليتين مرتبطتين بالحداثة الشعرية العربية، تعبّر الأولى عن علاقة الحداثيين بالذاكرة والوفاء للماضي، وتعكس الثانية إشكالية

الذنب والمصالحة مع الماضي، فنكون هنا بإزاء ثنائية تلخّص موقف العرب من الحداثة من الذاكرة والنسيان حسب تعبير بول ريكور باعتبار أن الذاكرة هي صراع ضد النسيان[1] ونكون في هذه القصيدة بإزاء نوع من الأثر فكأسي القرطبية تحيل إلى أبيات يحي بن عبد الرحمن القرطبي:

ومشمومة في الكأس تحسب أنها
سماء عقيق زيّنت بكواكب

وهي في الوقت نفسه تذكّر بإنشاء مدنية وحكم قيل إنه قام على العدل والحرية وعبّر عنه بربيع قرطبة كما أن ريح عفراء، في آخر القصيدة، تذكّرنا بقصة عروة وعفراء العذرية التي تقول بعض أبياتها:

عشية لا عفراء منك بعيدة فتسلو ولا عفراء منك قريب
فوالله ما أنساك ما هبت الصبا وما عقبتها في الرياح جنوب
وإني لتغشاني لذكرك هزة لها بين جلدي والعظام دبيب

وهي قصة تتقاطع مع قصة الذات الشاعرة والحبيبة في القصيدة، لكنه ليس مجرد تقاطع تقني مثلما يحبذ البعض النظر إلى التّناص، إنه موقف معرفي من التّناص مرتبط بالموقف من الحداثة التي عدّت عند البعض انقطاعًا عن الماضي، إننا هنا، كما يقول **جيل دولوز**، «كما لو أن كنا أمام وضع أساسي للزمن، وكذلك أمام المفارقة الأعمق للذاكرة: الماضي

---

(1) بول ريكور، **الذاكرة والتاريخ والنسيان**، ترجمة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة ط1 دار أويا للطباعة والنشر طرابلس ـ ليبيا 2009، ص 603.

«معاصر» للحاضر الذي كانه، ولو كان على الماضي أن ينتظر إلى أن لا يكن بعد، ولو لم يكن قد صار ماضيا، الماضي بشكل عام، مباشرة والآن، فإنه لن يستطيع أبدًا أن يصير ما هو، لن يصير أبدًا على الإطلاق هذا الماضي، الماضي لن يتشكل إطلاقًا، إن لم يكن قد تواجد مع الحاضر الذي هو ماضيه»[1]

إن هذا المعنى الفلسفي، هو ما يلخّص معنى الفعل التّناصي عند «**علي الدميني**» وهو معنى مرتبط بسؤال الرؤية الجمالية والتّشكيل في الحداثة الشعرية العربية، ولذلك، يعمل التّناص في القصيدة حافزا لجعل الآن والآتي في علاقة يتجاذبها الماضي، هذا الماضي الذي يمكن العودة إليه للبحث عن أسباب ديمومة واقع لا يليق بنا، والأسباب التي تجعل المستقبل يأبى أن يحضر. ليصل بنا إلى معادلة بسيطة، وهي: إذا كان الحلم البديل في الماضي قد تحقّق، فهل يمكن أن يتكرّر تحقق الحلم بالآتي في الوقت الراهن. ومن هنا يمكن أن نفهم لعبة الحضور والغياب داخل النص، وهي اللعبة التي تجعله غير مستقر دلاليا، لا متناهيًا في معانيه، والسبب لا يرجع إلى الثراء الخيالي اللامتناهي الذي تنطوي عليه معانيه العميقة فحسب، بل إلى تلك العناصر التائهة داخل النص والتي تعمل على تشقيق النص ومضاعفته دون تكراره[2]

(1) بول ريكور، **الذاكرة والتاريخ والنسيان** ص629.

(2) يراجع أيان ألموند، **التصوف والتفكيك**، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، ترجمة وتقديم: حسام نائل، مراجعة محمد بربري، المركز القومي للترجمة، ط1 القاهرة 2011 ص55.

لقد عبّر **الدميني** ببروق العامرية، عن كيف يعبر الشعر من الداخل إلى الخارج، لا لكي يجعل نفسه رهنًا لفكرة أو إيديولوجية معيّنة، ولكن ليعبّر به عما ينبغي أن تكون عليه الحداثة الشعرية، وأن الإشكالية تكمن في كيف يمكن للشاعر أن يفكر في التراث من داخل الشعر نفسه، لا لكي يعود إلى التراث ولكن ليجعل التراث يأتي صوبه، فـ«الفن هو أصل العمل الفني، ولكن ما هو الفن، الواقع أن الفن يوجد في العمل الفني»[1] مثلما يرى ذلك هيدغر، ومثلما كانت القصيدة تعبر عن محاولة الإمساك باللحظة المطلقة التي تجسّد قيمة الحب والحرية، كانت القصيدة، في المقابل، تحاول الإمساك بحالة أصلِها قبل أن تتجسّد شعرًا، فكانت تلك الإشارات المبثوثة فيها تعبيرًا عن تشرّب تلقائي إلى داخل نصوص أخرى مثلما يرى الغذّامي أي «إلى عنق الآخر عبر مساربه الخفية والدقيقة جدًا، فليست المسألة، إذن، عملية واعية ولا هي احتذاء أو مجاراة، وإنما هي أعمق من ذلك وأبلغ، بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لا شعورية، وهي فعل نصوصي لا فعل بشري، أي إن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير، بل الحضور والتقرير هما للنص وحده مع النصوص الأخرى السابقة»[2].

يتها البابلية، خور من البحر يرقصن حولك حتى اتساع الظمأ،

(1) مارتن هيدغر، **أصل العمل الفني**، تر: أبو العيد دودو، منشورات مخبر الترجمة، جامعة الجزائر، 2001 ص 55.

(2) عبد الله الغذامي، **الكتابة ضد الكتابة**، دار الآداب ط1 بيروت 1991، ص55.

وحتى انبلاج المشيئة من عتمات الغسق
وحتى تهلين من بارد المزن ما عتقته دنان الورق
للمحلّين والمحرمين
ومن لاذ بالنار خوف الغرق
ما يقول الفتى في يديه وقد غصتا بالمدينة،
علقتاه على سدة الشمس حتى ابترد
صاح أين المدد؟
صاح أين المدد
فاتته رياحك عفراء من صيّب أخضر وأبد
:لك ما تشتهي أيهذا الولد
أنت حل بهذا البلد
أنت حل بهذا البلد

وبالنظر إلى ما بدأ الشاعر به قصيدته، وهي تلك الحالة العشقية التي رسمها لعاشقين ظاهرها امرأة ورجل وباطنها شاعر ووطن، يبدو أن تلك النشوة ما تلبث أن تخفت وكأنها لحظة اختطاف صوفي تأتي سريعًا وتذهب، ولذلك بدت كحلم اليشكري، حيث أفاق على آثار الواقع الذي يرمز إليه إلى حالة تشبه حالة صلب الحلاج الذي **علقتاه يداه حتى ابترد بعد أن لاذ بالنار خوف الغرق.** ما يعني أن علاقة التفاعل بين الحبيبين يشوبها نوع من العطب أو في أحسن الأحوال هي علاقة كامنة في نفس الشاعر لا غير، ولذلك نجدها تتلبس وضعيات مختلفة، تعبر في الوقت نفسه عن موقف من الواقع ومن هذه المحبوبة التي تسفر عن وجهها في أكثر من تجلّ.

إن التّناصات في هذه القصيدة، مثلما أشرنا إليه سابقًا،

تترجم طبيعة الحداثة الدمينية التي تقوم على المبدأين اللذين افترضناهما، وهما: أولًا: لا انخراط للشعر العربي في الحداثة إلا بقراءة جديدة للتراث الشعري العربي، لأنه بدء الإبداع ومصدره الذي يورّث الطاقة الإبداعية في كل العصور، وثانيًا: إن وظيفة الشعر الحقيقية تأخذ في الاعتبار قيم الفرد العربي داخل المجتمع كقيمة المواطنة والحرية والمساواة. أما النصوص الغائبة في الشعر ومهما كان مصدرها فتشكّل طاقة الرؤية الشعرية، التي لا يستعين بها الشاعر لملء فجوات تركيبية في القصيدة، أو تعثر الحالة الشعرية، ولا تمثل فضاء يبرز فيه الشاعر محفوظه الشعري، بقدر ما تمثل قدرة الشاعر على تذويبها في التجربة المعاصرة، لتصبح جزءًا منها وليس نشازًا، أو فسيفساء من النصوص التي يؤثث بها تجربته، وهذا هو جوهر اللعبة التّناصية عند هذا الشاعر الذي يتعامل مع هذه النصوص بما تتطلبه رؤيته التي ينطلق منها، فهي أحيانًا تلعب دور المؤشر، وأحيانًا دور الرمز بالنسبة إلى القارئ، لكنها في أغلب الأحيان تكون هي التجربة نفسها التي يمّحي فيها الماضي ليتأسس رؤية جديدة فيها كثير من الإضافة، وتعبر فعلًا عن مطلب الحداثة الشعري الذي يجب أن تكون عليه، مثلما نلاحظ ذلك في قصائد عديدة لدى الدميني، لكن نمثل هنا بقصيدة «الهوادج» التي تقدم نفسها وكأنها خطاب توديع أو وصية أو نص يرثي فيه الشاعر خيبة الذات في سعيها نحو تحقيق حلم جميل لم يتمّ، فيقول:

ما تبقى من العمر إلا الكثيرْ

ما تبقى من العمر إلا الكثير،

فماذا أسمي البياض الذي يتعقّبني

غازيًا أم أسيرا؟

قم من الليل، يا لابس الخيل كيما ترى

أفقًا

ناسكًا ونهارًا طهورا

إن قلبي ينوس وحيدًا وقد فارقته البواكير

واستخلفته

الأساطير

ينزف ماء الزمان على الساعة الجامدةْ

واحدةْ:

كانت السنوات تعبّ العشيّات حتى شربنا

على ظمإٍ

جمر ذاك الضباب العفيف

واحدةْ:

صارت السنوات تغرّد في متن غربتها

وتبيح لنا من يباس سفينتها بيرقًا،

وتدندن ساعاتها

في الفناء الرهيف،

لا نلمح في بداية القصيدة ما يشير إلى نص غائب معيّن، إلا ما تشير إليه كلمات كالهوادج، والأساطير، والخيل والبيدق، لكنها لا تعيّن نصًا معيّنًا، بل تكتنز تراثًا، نشمّ من

خلاله عبق التاريخ، وكأن هذا الذي يتكلّم قادم من غابر الأزمان متلبّسًا بالزمن، حالًا فيه، جاعلًا العمر أبديًا حين يعلن الكثير الذي تبقّى من العمر، وكرّره السطران الأول والثاني، ليضع المتلقي في حيرة من أمره، حين ينبهه إلى شيء لا ينتبه إليه، استنادًا إلى العبارة المتداولة «**ما تبقى من العمر إلا القليل**» التي يقوم بنفيها، ويوجّهها في النص لتكتسب مرجعية الذات الكامنة في النص، ويجعل منها عتبة تجعل من هذه الذات موضوعًا جماليًا يشرح بها نفسه.

والشاعر في انزياحه هذا، الذي يلح عليه مرتين، كأنما يرسم لنا مواجهة مع الفناء والموت والاغتراب، وسوف نجده، وبعد انتهاء عتبة المواجهة التي يضع القارئ أمامها، سرعان ما يستكشف علة هذه المواجهة، المتمثلة في الزمن الذي قضي، من خلال اقتباس ثانوي يختزل فيه كل نصوص الشعراء الذين استوقفهم الزمن أمام البياض الذي يعتريهم، إيذانًا بنهاية مؤكّدة، الأمر الذي يضعنا أمام نوع من المزاوجة بين الرغبة والحلم، وبين ضياعهما، إن عبارة **ما تبقى من العمر إلا الكثير**، ستسفر عن الانفصام، وتمحو نفسها لتعلن ضدها، في المقطع الثاني الذي يقول فيه: **ما تبقى من العمر إلا يسير يقود يسيرا**، ونصبح أمام حالة ينصهر فيها الكثير والقليل، والماضي والحاضر، أي أننا نصبح أمام حالة ملتبسة، يصير اليسير الذي يقود يسيرًا، هو الكثير، ولا يصبح هذا الكثير متعلّقًا بما سوف يأتي، بل بما كان ممّا خبرته الذات الشاعرة من المدينة، وتنحل شبكة هذه المعادلة التي وضع الشاعر فيها القارئ، بسرد علاقته بالمدينة، باعتبارها

علاقة تماه، ويعدّد هذا التماهي، وتعارضاته، مثلما تجسّدها هذه الأبيات:

ما تبقى من العمر إلا يسير يقود يسيرا
قد خبرت المدينة.... أبراجها واحدًا واحدًا.
افترشت حصاني على بابها حينما لم أزل
نطفةً في الأزل
وتخيرت أجمل أسمائها
من هديل الحروف
ومسّ القبل
قد عرفتُ المدينة... أنهارها والحصى
ودعوت النخيل بأحرفه اللّينات وباركته
شاهدًا شاهدا
فاشهدوا أنني:
قد تحملت من وجد عشاقها ما تنوء به الذاريات
ورأيت الذي لم ير الأولون ولا علم الآخرون.
إذ سقيت بوادي القرى شربةً مست العظم حتى اكتوى
واغتوى القلب من غيه ما اغتوى
وتبدّت لي الفاتنات ثمانين حولا
فلا أنا مستوثق من جنوني
ولا أنا عن حبهن (ارعوى)

فهذه المدينة التي خبرها وعرفها، وعشقها، وتحمل

أوجاعها- تبثّ ما يشبه العزف على نغمات دمار الرؤية التي حاول أن يخلق الشاعر بها أثرًا في الواقع، لكنها انتهت إلى ما يشبه الانفصال الحاد بينه وبين المدينة، والشاعر هنا، يحيا داخل موضوع الكثير الذي تبقى من العمر واليسير الذي يقود اليسير في ما مضى، هذا الموضوع الذي أصبح يحرّض وعيه ضده في ما يشبه الرثاء أو المنة، ولذلك، فهو أقرب إلى حالة الجنون التي هو ليس واثقًا بها، لأنها حالة يحاول فيها الإمساك بشيء لم يستطع الوصول إليه. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن ندخل في سلسلة التعليلات التي وجّهت الشاعر نحو هذه الحالة، لأننا بذلك نسقط في القراءة الانعكاسية التي تربط الشعر بأشياء موضوعية، فنغفل كونه تمثيلًا رمزيًا معادلًا مباعدًا لهذا الواقع، فإنه بإمكاننا، أن نرى في اللغة الشعرية باعتبارها فعلًا رمزيًا، ما يسمح لنا باستجلاء موقف من الوجود أو من الآخر.

والشاعر في هذه القصيدة المثقلة بالمعاني، قبل الوصول إلى آخرها، يقدم معادلًا رمزيًا للوطن، بدءًا من كلمة الهوادج، فالهوادج في التقاليد العربية، تخص النساء، وهي عادة ما تُهيأ للرحيل أو السفر، وإذا أردنا أن نصوغ من العنوان والمقطعين السابقين تيمة معينة، فستكون بالضرورة هي الرحيل، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، وإيحاءات، وقد قلنا في البداية، إن القصيدة تبدو وكأنها خطاب توديع، كمن يودع أحد عزيزًا أو يرثيه، وإذا كان الهودج مقترنًا بالمرأة، فالمرأة كانت في الشعر العربي وغيره، قرينة الوطن، باعتبارها المؤنث الذي لا بد أن يحضر في الشعر لكي يجعل القصيدة أجمل. ولذلك نرى

الشاعر في المقطع التالي، يشيد بهذا الاستبصار الجمالي للأنوثة، فنجد الانعطافات الدلالية، باستعاراتها المتزاحمة، وبمقتضى اللعب على المتناقضات التي تجعل النساء كالطيور الجارحة التي تنقض على فريستها من عل، ذبح الناقة التي تذكرنا بامرئ القيس، تختزل العلاقة مع الوطن، في أروع صورة ومعنى من معاني التضحية التي يذكرنا فيها، بجور وظلم القربى في قصيدة **الخبت**، وحكاية امرئ القيس باعتبارها رمز التضحية والكرم. وهي تتحرك في هذه القصيدة ليس باعتبارها نصوصًا يؤثّث بها الشاعر موضوع القصيدة، بقدر ما يؤكد من خلالها أن سلطة المرجعية التي يخلقها التّناص، هي التي تؤسس رؤية الشاعر الجمالية التي تعبّر عن وعي بقوة توغل النصوص السابقة باعتبارها بنيات استعارية مزروعة في صميم تجربة الشاعر، وهي تتستّر في ذاكرته، إلى أن تنبثق في لحظة من لحظات تشكّل النص، لتساهم في استثمار المقولة الدلالية المجردة التي انطلق منها الكاتب حينما شرع في كتابة قصيدته.

يتحرك الشاعر وفق هذا الوعي في المقطع التالي، فيقول:

يا نساء المدينة اخفقن كالطير مبهمة في البكور
وملهمة في السرى،
قد تلبست منكن حرقة عيسى الصحارى وإبل القرى
فأنا مهلك ناقتي بينكن على ملأٍ لأرى.
وأنا مستعيذ من الشدو بالصمت
مستمطرٌ ديمةً أربعت، ورياحًا تسوق هوادجها البدوية

في الماء،

طالعةً من عروق السحاب، ونازلةٌ في متون اليباب،

فلا كنت أول من نظر النجم يأوي الى ظلّها

ولا كنت آخر من أبصرا.

ومن خلال الصمت الذي يستعيذ به من الشدو، يستعيد الدميني، تاريخًا من بيان الصمت، الذي تحيل إليه نصوص شعرية ونثرية في تراثنا تمجّد الصمت، نتيجة ما يصيب النفس من عجز عن نفاذ أمرها، ولذلك قال الشاعر:

أرى الصمت أدنى لبعض الصواب

وبعض التكلّم أدنى لغيّ

كما قيل إن للقول ساعات يضر فيها الخطأ ولا ينفع فيها الصواب[1]، فيكون الصمت دلالة على تعطّل التواصل؛ «لذلك يقترن الحديث عن الكلام، بالحياة والبروز والانكشاف والحركة والتجدد، والنفع والانبساط والانشراح، بينما يقترن الحديث عن الصّمت، بالموت، والعدم، والتعطل، والاختفاء، والاحتجاب، والحيرة والكرب، مثلما يذهب إليه الجاحظ»[2].

يحتج الشاعر بالصمت باعتباره دليل المنفعة، التي

---

(1) يراجع، عبد الله البهلول، **في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم**، ط1 تونس 2007، ص25 ـ 26.

(2) يراجع الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص75 ـ 76.

تتجاوب مع فكرة التضحية من أجل الآخر، وهو صمت اضطراري، يواصل في تأثيث نصّه بطبقات من التيمات التي تتراكب، لتحيلنا إلى مضمرات تتصل بنصوص مختلفة من الثقافة العربية، وهنا لا يصبح التّناص، نتوءات في القصيدة تظهر وتختفي بقدر ما يصبح «الطابع ذو الطبقات الذي تنطوي عليه اللغة، أي حقيقة أنها تشتغل على الدوام، عبر جنيالوجيات نوعية ومنطق معنى متعدد نوعيًا، مما يقتضي بذل عناء يتلاءم مع قراءة حذرة ومتأنية ومتميزة»[1].

غير أن ذلك الصمت، لم يحرّره من ذلك الوضع المزدوج الذي عبّر عنه في المقطع الأول، فأتبعه باستشراف أكبر من الصمت، هو قوة التغيير التي يحلم أن تقوض البنيات المعرفية التقليدية التي تحول دون التغيير والانخراط في عالم منفتح على التحرّر، والحب والإبداع. لذلك يبدو المقطع التالي كالنبوءة التي استأنس من خلالها موسى نارًا، غير أن الشاعر يستأنس زمنًا اخضرا، كله حضور للحياة كما في قوله:

فإذا خاضت الناس في القول

واستأنست زمنًا أخضرا

أعشبت طفلة الروح،

وانفلقت حبة الصبح

(1) جاك دريدا، بول دي مان، وآخرون: **مداخل الى التفكيك**، تر: حسام نايل، تص: محمد بدوي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2013 ص249.

بين يديّ، فأطلقها
غضةً بضةً
تصف الكون باللون،
والتمر بالمن،
والراح بالروح،
تكتب بيني وبين بنيّ المواثيق
حتى إذا ما تغشّاني النوم
ملت إلى القلب في دعةٍ
ودعوت لنسلي بمغفرةٍ
واسترحت لحرقة مجد الكرى

تندمج في المقطع مجموعة من الكلمات مثل: استأنست، المن، الروح، دعاء بالمغفرة، قد تذكرنا ببعض الأنبياء كنوح أو موسى عليهما السلام، لكنها أيضًا تحيل على روابط تاريخية شتّى، تستحضر نصوصا ولا تستحضرها في الوقت نفسه، لأن الشاعر تشرّب التجارب القابعة خلف تلك النصوص، وأذابها في تجربته، فلا تصبح المركزية إلا للرؤية الشعرية. التي يقدم لها ما يشبه الاحتفاء في هذا المقطع، احتفاء باللغة حين تتحد بالكينونة.

وينهي الشاعر المقطع الأخير بإعادتنا إلى المعادلة التي انطلق منها في علاقته بالزمن، لكنه هذه المرة لا يصرح لا بالكثير ولا بالقليل، إنما يضع فراغات يتكفل القارئ بملئها،

غير أن النقاط المتتابعة لا تبشر بإمكانية معينة، ففي تسلسلها عملية لا متناهية من المكملات التي تفترضها القصيدة، وعندما يغيب التحديد، لا الكثير ولا القليل، ويصبح لا تحديدًا، ندخل في حالة لا موت ولا حياة، وهو ما عبر عنها في السطر الثاني بالبياض والبياض لدى الدميني إيقونة أساسية في شعره، فيقول:

ما تبقى من العمر إلا و...إلا

ما تبقي من العمر إلا بياض الصبايًا يلوّح للطير

أنا اهبطي من علٍ

واشربي باقيات يقيني

ما تبقّى سوى رعشة الثوب في بدني،

واختلاج الأعنة فوق جوادي،

وكأس حنيني.

ما تبقي من العمر إلا التي راودتني صغيرا،

اتعبتني كبيرا،

البلاد التي.

....

.....

....

..

سأغني لهودجها البدويّ،

وأرقص بين يديها ومن

خلفها

مبصرًا وضريرا[1].

وهكذا يؤلف الشاعر بين مجموعة من العناصر التي عوّضت الفراغات، ليجعل البقية في بياض الصبايا، وفي رعشة الثوب في البدن، وفي تلك التي راودته صغيرا، وأتعبته كبيرا، ثم يفصح عنها أنها **البلاد**، وهي القيمة التي عبّر عن علاقته بها، وجسّدتها المقولة الدلالية البدئية التي ساهمت في إنتاج الخطاب، وعالم القصيدة الدلالي، وهذه المقولة قائمة على الاختلاف تجسّدت في ثنائية انفصال/اتصال، وجدنا الشاعر قد هيأ لها شبكة من العلاقات القائمة بين الكلمات، كالتضاد والتناقض، والتلاحم، والتوازي، وهي، في الحقيقة، علاقات بين أنساق القيم الأخلاقية والمنطقية التي تجسّدها الرؤية الشعرية عنده، فنقرأ في الأخير حالة الاتصال بالوطن باعتباره قيمة مهما كانت الحالة التي يكون عليها، وهي العلاقة نفسها التي تغنّى بها في **الخبت** وفي **بروق العامرية**، وفي مشروعه الشعري، إلى غاية **بياض الأزمنة**، حيث كانت الممانعة على أشدّها، فهو كما يقول: «لا أجد فرديتي أو ذاتويتي إلا في استبطان صوت الجماعة، صوت الوطن، صوت البحث عن مثالات الحرية والعدالة والجمال، فإنني، حين انكسر مخيال تلك الأقانيم الذهبية، اتخذت الصمت

(1) قصيدة الهوادج: http://78.93.43.138:7070/Pages/Writings/Writing.aspx?id=5285

والمراجعة، والحزن ملاذًا لا مفر منه، وكان صوت الجماعة المنكسر في أعماق تفاعيل الشعر العربي»[1].

إن تشييد **الدميني** عالمه الشعري على التّناص وبالطريقة المبتدعة التي تعامل فيها مع التراث الشعري، هو تثوير لمفهوم الحداثة / القطيعة، لأن الحداثة مثلما أورد هو عن سعيد السريحي «ليست كسر عمود الشعر وحسب، ولكنها «رؤية» تستهدف التأكيد على حرية الإنسان إزاء العالم.. وأن علينا أن نسلك بالتعبير السبيل الذي سلكته الرؤيا في ضرورة التجاوز والاستعلاء على النسق، وأسجّل إحساسي بهزيمة الحلم والرؤية معًا، مما ألقى بظلاله على بعض قصائد ديواني الثاني، «بياض الأزمنة»، ومنها قصيدة «معلقة الطائر الجاهلي»[2].

وقد جسّدها ممارسة في شعره وعبر عنها بقوله: هي وعي التجديد في الكتابة عبر تمثل رؤياها التغييرية الشاملة في مرجعياتها الفكرية والفلسفية والاجتماعية والفنية. «ولما كان قدر الجغرافيا قد جمع في بلادنا رمز المقدس وخطابه العقدي، وبناه المحافظة، فإن خطاب الحداثة الذي يرتكز على استنهاض فاعلية الحرية ضد القمع، والعقل ضد الخرافة، والعلم ضد الجهل، وشك السؤال ضد طمأنينة الإجابة والنزعة إلى مغامرة الكتابة الإبداعية على غير مثال سابق سوف لا يجد

---

(1) علي الدميني، في ملف: **الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية:**
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Sha3er/ali_aldeinami.htm

(2) علي الدميني: **الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية.**

موقعه مؤثّثًا في فضاء كهذا، بل إن خطاب الحداثة نفسه سوف يضطر إلى قمع ذاته، أو تمويهها بلباس شكلاني جمالي في أحسن الأحوال»[1] ويصبح بذلك تمظهرًا لحركة تجديد وتحديث، ونزوعًا نحو الحداثة وليس تعبيرًا عنها.

2 ـ تحرير الحداثة الشعرية من الممانعة عند صالح سعيد الزّهراني

يمكن مبدئيًا القول بأن اعتبار الشاعرين ممثلين لنمطين من الكتابة الشعرية لدى شعراء الباحة، هو من باب معاينة أساليب الكتابة الشعرية، بغض النظر عن الشكل الذي يكتبون به، عموديًا كان أو متحررًا ـ غير أننا، وبعد النظر في شعر الرجلين، لاحظنا أن الشاعر **صالح الزهراني** يمثل اتجاها يكتب فيه الشعر موضوعه ويحتفي به، فهو شاعر الموضوعات بامتياز، ومن جهة أخرى نجده يمثل سعيًا نحو التحديث سواء بكتابة قصيدة عمودية مستحدثة، أو بالتحرر من الإيقاع العمودي لكتابة قصيدة حرة بصيغة عمودية، نعتقد أنها تجسد سعيًا نحو محاولة تحرير الحداثة من خطاب الممانعة الذي كان في الألفية الثانية، ولا يزال عند البعض، في حين يمثل الدميني، كما مر بنا اتجاهًا، تثويريًا في حركة الحداثة الشعرية العربية والسعودية. وقد أشرنا سابقًا إلى أن هذين المنحنين في الكتابة جسدًا معضلتين في الحديث عن الحداثة الشعرية، مثلما كانت مجال حديث النقّاد عبر العصور في

(1) علي الدميني: **الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية.**

صيغ أخرى من قبيل اللفظ والمعنى والشكل والمضمون والكلمات والأفكار وغيرها.

يعكس **صالح الزهراني** رغبة خفية في إنعاش الشعر العربي الحداثي بقليل من النزوع الجمعي الذي افتقده الشعر العربي في ظل الإيمان المضلل بفكرة النسق والبنية التي روّجت لها الدراسات المحايثة، فعزلت الشعر عن القراء بدل أن تحرّره، ويجسّد بشعره القيمة الأدبية، ليؤكد لنا أن الحداثة الشعرية لا تفسد أو تشوّه المعنى، ولا تجعله في حالة إرجاء أبدي، وجعل الكتابة الشعرية قوة «تفضي بالنص إلى حالة دائمة من عدم الاستقرار، فيختلف عن نفسه، ويؤجل نفسه، ويكتب نفسه بما هو اختلاف مرجئ»[1]. وبهذا الطرح الحداثي الذي لا يخلو من نزعة تفكيكية بالمفهوم اللاهوتي السلبي الذي يجعل الشعر نفسه بلا اسم ولا رسم، خُلق نوع من البلبلة النقدية والنظرية في المشهد النقدي العربي المعاصر، وبقي الشعر أسير المناهج والنظريات الغربية التي روّجت للمحايثة التي أحدثت شروخًا بتتويج الدوال على عرش الإبداع.

لقد شغل الشعر النقّاد منذ القدم، وتعاملوا معه بوسائل مختلفة غلب عليها الاشتغال بمضامين الشعر دون إهمال الآليات التي تنشئ الشعر وتبلّغ بها تلك المضامين، فكان الهدف الأساس، هو محاصرة المعنى ولذلك ربطوه بسياقاته المختلفة، اعتقادًا منهم أن الشعر، في الوقت الذي يتجلّى في نص، يكون قد ترك وراءه سياقه، لذلك كان هم دارسي

(1) أيان ألموند، **التفكيك والتصوف**، ص 69.

الشعر، هو إعادة بناء السياق، فطلبوه في بيئة الشاعر وفي مناسبة قوله، وأحيانًا التمسوه في السياق اللغوي والتاريخي للألفاظ التي يتألّف منها الخطاب، ولم يكن النص الدّيني بمعزل عن محاولة بناء السياق هذه، لذلك وجدنا مفسري القرآن يشتغلون بأسباب النزول فيفترضون في مفسر القرآن ومؤوله أن يكون ملمًّا بمجمل علوم العربية.

وفي العصر الحديث تأثّر العرب في البداية بما توصّل إليه الغرب من طرائق في تحليل الشعر، انضوت تحت ما سمّي بالمناهج السياقية من تاريخية واجتماعية ونفسية، وما لحقها من أحكام تسمها بالذاتية والانطباعية وتقرنها بالتأويل؛ لأنها قراءات تتّجه إلى المؤلف أو المجتمع أو كلّ ما هو خارج عن السياق النصي دون اهتمام بالظاهرة في نفسها، لذلك وجد النقد في اللّسانيات مشروعية الرجوع بالنقد إلى الظاهرة الشعرية ذاتها فطوّرت مناهج لتحليل النص الشعري على غرار المنهج اللّغوي، وتبنّى النقد مفاهيم اللسانيات واصطلاحاتها، ولعل أهمها البنيوية التي طوّرت «نموذجًا للتحليل يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام العام أو النسق الأكبر»[1] وكان العرب قبل ذلك قد استقبلوا مفاهيم الحداثة الشعرية منذ ظهور الشعر الحرّ وتأسيس مجلة شعر.

ولم تكن الحداثة الشعرية تعبيرًا عن تحوّل في الكتابة

---

(1) عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1998 ص9.

فحسب، بل لقد انعكست تلك المطالب على دراسة الشعر، فراح النقّاد، ومنذ حركة مجلة شعر، يحاولون تجاوز المنظور الوضعي الذي لصق بالشعر والأدب عمومًا؛ حيث كان ينظر إلى النص الأدبي من خارجه وكان المعنى يدرك قبليًا. ولقد أمدّت الحداثة النقد برؤية جديدة تدرك بوساطتها الخصائص النوعية للشعر، والكشف عن جوهر تشكيل النص الشعري، ولا أحد ينكر جهود أصحاب الحداثة والنقد الجديد في إرساء أساليب هذه الممارسة التي، وإن كانت سهلة في دعاواها النظرية، غير أنها تعقّدت وتشابكت بحكم الزخم المعرفي الهائل الذي جاءت به الحداثة الغربية التي لم يجد العرب بدًا سوى استيرادها والعمل على نشرها، ولذلك اعتبرت الحداثة الشعرية خلفية ضرورية لأي حديث عن النقد كلما أثيرت قضية النقد العربي المعاصر.

لقد كان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية (ونتحدث هنا عن الاتجاه التغريبي والشكلي في الحداثة دون تعميم) يتجلّى في تحويل الاهتمام من الشاعر والمجتمع والتاريخ إلى الشعر، ولذلك سوف نجد دعاوى مثل مفهوم الشعر باعتباره رؤيا، تارة، وكشفًا وخرقًا وتجاوزًا، تارات أخرى، كلها ستصبح آليات لدراسة الشعر، وتمكن النقّاد من تحويل هذه المفاهيم إلى إجراءات بفضل ما وجدوا في حركة النقد البنيوي الغربي من تشابه في الدعاوى إلى حدّ أنه أصبح ولايزال يعتقد بالصلة القوية بين البنيوية وحركة الحداثة وكأنهما من نبع واحد أو أن البنيوية هي الوليد الطبيعي لحركة الحداثة.

غير أنّ الذي لا يجب إنكاره هو أن الحداثة ضمنت

حركة الاختزال الإجرائي في الممارسات التطبيقية حول الشعر، التي جسّدت الشغف الشديد في القبض على ملامح التجديد وأساليب التحديث، وذلك باختزال واحتواء ما يمكن احتواؤه من طرائق في نقد الشعر كانت تتحوّل بطريقة سريعة في الغرب لتترك مسافة زمنية معتبرة. لقد كانت تولد فيه عندنا في الوقت الذي يأفل نجمها عند الغرب، وهذا ما يفسّر غياب مراحل حقيقية في النقد العربي، فلقد وجد النقد في الحداثة مبرّرًا لممارسة التطور المنهجي عند الغرب دفعة واحدة، واختزل في مفاهيم مثل التجاوز، والثورة والتمرد على التقليد.

لقد كان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى من خلال تحويل مفهوم الشعر نفسه من حيث وظيفته ورسالته وأدواته لنبذ التعريفات السابقة له، ليضفي هذا التحويل طابعًا جديدًا يركّز بالدرجة الأولى على الخصائص البنيوية للخطاب الشعري، وإعادة صوغ العناصر التقليدية مثل الشاعر والمعنى الشعري في إطار المفهوم الأساس الإجرائي للحداثة وهو مفهوم التحول والتغيير، ومن ثمة نقف عند أولى ممارسات إبعاد التأويل الذي اختصرت فيه الطريقة التقليدية في نقد الشعر حين عوّضت بالنقد الجديد أو النقد البنيوي.

إن إشكالية المرجع هذه سوف تعيدها البنيوية نفسها وفي اتجاهها التكويني بقوة، وتكون إعلانًا عن عدم القدرة على محاصرة النسق أو الاكتفاء بالنص باعتباره بنية مغلقة، ولذلك تبنت **يمنى العيد ومحمد بنيس** وغيرهما من أصحاب البنيوية التكوينية آلية التوليف للمرور من النص إلى الواقع، عبر

التأويل، ولكن من خلال وسائط، كعدم إهمال دور القارئ والحديث عن القراءات المتعددة، معتقدين أنهم كانوا يسدّون نقصًا وقعت فيه البنيوية الشكلية، ولكنهم لم يكونوا يدركون أن مفاهيم الحداثة نفسها كانت تحمل بذور نقض الأفكار التي تدعو إليها، وذلك من خلال حديثها عن البنى الخفية، والنسق الثنائي، ولذلك رأيناهم في الوقت الذي كانوا يطبقون المنهج البنيوي، كانوا يصوغون إعادة قراءة هذا المنهج والفكر الإنساني[1]. وهكذا، إذا كانت وظيفة المقاربة البنيوية تكمن في رصد تحولات البنى، فقد لاحظنا التحول السريع في توجهات النقّاد البنيويين، ونرى إبدالات محمد بنيس الذي يتبنى رأسمال تصورات الشعرية العربية والغربية، معًا، من منطلق اختبار الحداثة ويكتب «**الشعر العربي الحديث**» من وحي ذلك التجاوز القراءات السائدة التي يتمنّع عليها الشعر العربي الحديث، ومن هذا التصور، يسعى إلى بناء **شعرية عربية مفتوحة** «منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التعريف والتصوّر والمفهوم»[2].

---

(1) كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، ص12.

(2) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاته** ـ دار توبقال المغرب، 1989 ص57.

لم يستطع الحداثيون العرب باختلاف توجهاتهم أن يواكبوا الزخم المنهجي والمعرفي الذي حدث عند الغرب، ويدل على ذلك ارتباك النقّاد في تصنيف أنفسهم وتسمية مناهجهم واختيار آلياتهم، غير أن ما في هذا الزخم من إيجابية أنها عمدت إلى تحرير المعنى وتحرير التأويل معه، فبعدما كان لصيقًا بالمعنى وكان ينظر إليه مجرد وسيلة لإعادة شيء إلى شيء، أصبح طريقة لإنتاج المعنى ومحور اللذة ورواقها بعد ما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنيويين[1]، وهذا يعني أن المعنى أصبح يتألف من التأويلات المختلفة، والتأويل وحده هو المسؤول عن ملء بطاقة المعنى المفتوحة على كل الإضافات في كل الأزمنة. وهنا نصبح أمام فعالية قائمة على التكوثر والتشعّب بمفهوم طه عبد الرحمن للتكوثر العقلي، ويصبح التأويل بعد ذلك آلية من فعالية العقل الذي هو بدوره في تكوثر مستمر. ويمكن تلمس ذلك من خلال ما لحق البنيوية من ردود الأفعال وخصوصًا فيما يتعلق بتصوّرها للظاهرة الأدبية ومحاولة علمنتها التي اندرجت بدورها في إطار معرفي أوسع تجلّى من خلال محاولة إقصاء الذات من قبل الفلسفة الوضعية، غير أنها لم تستطع إلغاء دورها في تأويل الموضوع الجمالي، حتى عند أصحاب الدراسة المحايثة من البنيويّين أنفسهم، فقد اعتنت البنيوية «بالوضعية التي يكون القارئ بها قادرًا على فك شفرة النص ووضع مجموعة من المعايير التي تمكن من الكشف عن النظام اللساني للنص،

(1) يراجع بشرى موسى، المرجع نفسه، ص45.

فهي إذن عملية متممة للافتراض الأساسي الذي كان يوجّه البنيوية، أما الاتجاه السيميولوجي فكان أصحابه يعتقدون أن العلامة تنطوي على شرط أساس من شروط وجودها، وهو تأويل العلامة نفسها، إلا أن التأويل في الاتجاهين الآنفين هو عملية كشف عما تضمره العلامة أو البنية من مضمون إشاري، أو عن نظام عقلي لا واع تتضمنه تلك العلامات أو الأبنية.»[1] دون الالتفات إلى وظيفة الشعر التي كان من آثار تغييبها في الألفية السابقة ظاهرة أفول المعنى.

انطلقنا من هذا التوصيف لنقد الشعر العربي المعاصر، لنجعل منه أرضية أرست اتجاهات للاختلاف حول كيفية دراسة الشعر، في حين ظل الشعراء لا يعيرون اهتمامًا ولا انتباهًا لهذا الجدل لاعتقاد بعضهم أن الحداثة تنبع من الشاعر وتتغذى من تصوره للشعر وأن أي مقياس مستورد خارج الشعر يؤكد الهوة بين الشاعر والناقد، من جهة وبين الناقد وقراء الشعر من جهة أخرى.

ولعل الشاعر **صالح سعيد الزهراني** يجسّد حالة إبداعية يمكن أن نستنبط منها الرؤية الشعرية التي تعبّر عنها تجربته الشعرية، التي هي تجربة **الموضوع والقضية** بالدرجة الأولى، بغض النظر عن نمط الكتابة العمودية التي مازالت تؤكد حضورها، وهي في الألفية الثالثة أكثر قدرة على تجسيد تحوّلات المجتمع العربي، ومواقف الشاعر؛ لأن التحديث لا

(1) ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 عمان، الأردن 1997 ص123.

يرتبط بالإيقاع فقط، ولا شك أن وجود شعراء من البلاد العربية يشتركون في الكتابة بهذا النمط، بل لاحظنا عودة قوية لدى الشعراء الشباب إليه، يدل على أن القصيدة العمودية لم تعد محسوبة على جيل بعينه، وأنها أيضًا بنت الراهن (نتذكر استحضار شباب الثورات العربية للشعر العمودي) وأنها قصيدة الرؤية أيضًا، ولذلك جعل منها الشاعر **صالح الزهراني** قصيدة القضية، بامتياز، غير أنه آخاها بقصيدة التفعيلة ليدفع التعارض الذي كان ولا يزال قائمًا حول توصيف يلحق القصيدة العمودية بموضوع القضية دون غيرها من أنماط الكتابة الشعرية، ويلحق الحداثة بالتحرر من الوزن.

وحين نقدم هذا التوصيف لشعر **الزهراني**، فهذا يحيلنا بالضرورة على البحث عن المتكلم في هذا الشعر الذي قد يكون الشاعر نفسه أو الآخرون الذين يتواصل معهم حول القضايا نفسها في أي مكان من العالم العربي، دون أن نعني بذلك من هذا التوصيف إدراج الشاعر في مستوى المضامين المرتبط بأغراض الشعر التقليدية من غزل أو مدح أو هجاء.

إنما هو يؤسس بكتابته الخاصة مستوى ثانيًا من الإبداع الشعري، يكون فيه الموضوع ممارسة كتابية، ينتج فيها المعنى أثناء الكتابة، فلا يعطيه للقارئ دفعة واحدة، بل يجعله يجمعه لكي يدركه، وهو مع كل بيت أو سطر من قصائده، يسائل معنى معينًا، ويصحب القارئ معه إلى آخر القصيدة لكي يبوح له بمقصده أو يجعله يؤول معناه، وسؤال المعنى عند هذا الشاعر ينتظم (مثلما تبيّن لنا) من خلال هواجس ثلاثة: هي

هاجس الإبداع الشعري والكتابة، **وهاجس** القضية التي يسائل من خلالها أحداثًا ووقائع وطنية أو قومية، **وهاجس** الرؤية التأملية، حين يخرج عن الأفكار التي ترتهن إلى الواقع الاجتماعي ويرتبط بالأشياء المحسوسة والعادية في الطبيعة، ومن خلال التأمل في تلك الأشياء يتوصل إلى إنتاج أفكار يقدم من خلالها رؤية شعرية معينة.

بالنسبة إلى الهاجس الأول، يتجلى في مجموعة من القصائد التي تتحدّث عن معنى الإبداع وعلاقته بالشعر خصوصًا، ففي قصيدة **الغناء خارج السرب** يقدم للقارئ معنى مختلفًا لمفهوم الإبداع والشاعر يظهره لنا من خلال حوارية يبدأها بتقديم كائن جاء معتمرًا بالبياض، غائب لم يحدّد لنا هويته، لكنه يعبّئه بمجموعة من الصفات غير المحدّدة، وينسب إليه مجموعة من الأفعال الإيجابية في مقاطع يؤسّس لها بما يشبه السجع الذي تنوء به القافية وتفعيلة المتدارك التي يجرّها إلى منطق القصيدة العمودية المستحدثة ليدمج القارئ في عالم هذا الذي بنى له بطاقة دلالية، ويدفع القارئ إلى تخيّل نماذج وارتباطات جديدة بين الكلمات لا يكون فيها إدراك طبيعة هذا الذي جاء، إلا إذا تأمّلنا في التفاصيل اللاحقة والأفعال التي يلحقها الشاعر به، مما يجعلنا نعتقد أنها توفّر مفاتيح لطبيعة هذا الكائن حيث يقول:

جاء معتمرًا بالبياض

يفتش عن بسمة الأقحوان،

وعن لغة الأرجوان،

وعمّا يخبّئ في مقلتيه الفلق.

ابتنى من رؤى المستحيل عروشا.

ومن نكهة الزنجبيل نعوشا.

وسافر عند الغسق.

بين عينيه فاتحة الوجد تتلى

وضابحة المجد تبلى

وينهل من ناظريه الألق[1].

فالمتأمل في هذين المقطعين يلاحظ كيف أن القافية المتكررة التي تتوسط السطرين الأول والرابع المتجلية في كلمتي **الأرجوان والأقحوان**، وأنّ كلمتي **عروشا ونعوشا وتتلى وتبلى** توحي كلها، وفي مواضعها بنوع من الاختناق لدى القارئ، غير أن الشاعر ما يلبث أن يحرّره بالسطر الذي يلي، ومن خلال قافية أخرى مختلفة، فتنقذ كلمتا **الفلق والألق** الموقف، وتخلقان مفاجأة ودهشة، تكسران بهما تلك الحالة التي كادت تجعل الرتابة تهيمن على الأسطر، وتنتهك الكلمة الجديدة الفضاء النصي لتقوم بتوسيع المدى الدلالي في القصيدة. وهذه الحالة من عدم الاستقرار، هي التي تدفع القصيدة إلى النمو، ولكن إلى مزيد من التحيّر بشأن هذا المعتمر، وعوض أن تكسبنا التفاصيل التي تأتي في المقطع

(1) صالح سعيد الزهراني، **الأعمال الشعرية**، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، العدد165 ص 153.

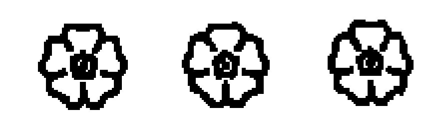
الثاني وضوحًا، تخلق فينا إرباكًا مضاعفًا، فتتّسع البطاقة الدلالية، ويعطينا التفصيل الذي يشير به إلى الإبحار والسفر في بحور الخليل، أولى العلامات لبداية اكتشاف هذا النموذج القادم من وراء المعنى. فنسقط في ما يشبه التخمين بما توحي به عبارة **بحور الخليل** على كل ما مضى، ويتراءى لنا معنى، سرعان ما يبدو أنه مجرد احتمال يربكه ما يلي من المقطع؛ حين ينفي عن هذا الذي «**يبحر فوق الورق. المسافر فوق بحور الخليل**» بأنه لم يدرك اللؤلؤ ولا بلغ المنتهى لكنه كان في المفترق، وهو الإرباك الدلالي نفسه الذي ستتّخذه القصيدة في المقطع التالي، حين ينقلنا الشاعر، من الحديث عن هذا الغائب الذي في المفترق، إلى صيغة أخرى، تجعل الحوار ممكنًا بين أب وابنه، غير أننا لا نعلم إن كان هذا الذي يقول: **يا أبتي**، هو نفسه، معتمر البياض ذاك ومن ثمة فهو بمثابة ذات ثانية، يجرّدها من نفسه، فنكون أمام من يخاطب نفسه، أم أن الأمر متعلق بطرف ثان هو الإبن الذي يخاطب أباه، فيقول:

.... يا أبي....

منذ عشرين قرنًا تبوح

نافخًا عروق القتاد الذي غمرته السوافي، وعشش في جفنه العنكبوت

فاتحًا للسفافيد بطن الجروح



... يا أبي... أتعبتك المسافات. لا حملتك القصيده.

ولا أيقظتهم رؤاك الجديده

مثقل بالمرارة في كل تلك الفتوح المجيدة

فكل نبات الأرق

كله فاتحة القلب يا أبتي لا تسد الرمق[1]

يخلق هذا المسار الذي وصلت إليه القصيدة توازيًا بين مستويين في إدراك المعنى؛ يتعلق الأول بالفاعل والمسار الصوري المرتبط به عبر هذين المقطعين، أما الثاني فمرتبط بفعالية مضمرة تتجلى في المقطع التالي:

كان فوق الملاءة يذبل، عينان شاخصتان، ووجه يسافر في فلك الموت.

حرف يذوب على شفة مطفأة

قمر

و

ا

ح

ت

ر

ق[2]

(1) صالح الزهراني، ص154.

(2) صالح الزهراني، ص155.

نلاحظ أن الشاعر هنا يغيّر تدبير فضاء الصفحة النصّي، فيوزّع الجمل والكلمات وحتى الأحرف بطريقة مختلفة، لتعبّر عن عتبة العنوان، وكأن هناك قصدية تهدف إلى استمالة عين المتلقي إلى شكل مختلف عما سبق صوتيًا ودلاليا، فيماثل هذا التدبير النصي في توزيع الكلمات والحروف، المعنى المجازي الذي يرمي إليه، وهو فعل الاحتراق ليصبح المصدر الحاسم لعملية التأويل التي يتوخّاها القارئ للوصول إلى معنى التضحية، وننظر إلى هذا الكائن، كما لو أنه الشاعر بوصفه النص الجامع الذي يبدو في صورة الأب الرمزي، أو الشاعر النموذجي الذي يبعث الحياة، والذي هو صاحب الفتوحات، ومبدع الكلمات. إنه تلك القيمة الإيجابية التي تصنع الحضارة والثقافة، ويترتّب على هذه العملية التأويلية، أيضًا، ما تمنحه من تطابق بين الذات الشاعرة، وهذا الذي يستعين بكل الصفات ويمنحه كل الأسماء لكي يرسم لنا صورة ويبني فكرة تتحدّث عن مهمة الشاعر الذي يحترق ليضيء للآخرين الطريق ويختنق.

إنها مطابقة مجازية تعبّر عن قيمة عليا يؤكدها **صالح الزهراني** في شعره، كالحب والوفاء والانتماء، وغيرها من المعاني التي نقلت شعره من مستوى المضامين إلى مستوى الأفكار وابتداع المعاني؛ لذلك نراه في جزء آخر من شعره وهو ما يتجسّد به **الهاجس الثاني** الذي بصرنا به في أعماله الشعرية، يتابع ما يحدث في الواقع العربي من تحولات وانتكاسات، فيستقرئ الوقائع في «**تراتيل حرس الكلأ المباح**»

لنتعرف إلى القضية من خلالها، ويصبح كل ما تعبّر عنه القضية من أحداث ترتبط بالذات أو بالوطن أو بالأمة الإسلامية، أو بالإنسانية، داخلًا في باب المحتجب وراء كلمة تراتيله، ومن ثم تتحوّل إلى أفق ينقل خبرة الشاعر الجمالية مع المواقف والأحداث باعتبارها موضوعات جمالية. فيقول:

فـم مـن جـراح الـنـاس يـغـلـي ويـغـرف
ولـلـقـادم الـمـخـبـوء يـشـدو ويـعـزف
فـم جـاء فـجـريّ الـبـدايـات لـونـه
صـبـاح وفـي أبـعـاده الـحـزن يـنـدف
أبـدد صـمـتـي بـانـتـعـاشـاتـي أحـرفـي
وأزجـي قـوافـي الـتـي لا تـزخـرف
وأدرك مـا بـيـن الـسـطـور مـن الـرؤى
ومـا تـحـتـويـه الـريـح إبـان تـعـصـف
خـبـرت الـورى لا يـعـشـق الـضـوء أرمـد
ولا يـفـقـه الـبـرد الـشـتـائـي مـتـرف
وأكـثـر أهـل الأرض يـبـغـي سـيـادة
ولـكـنـه صـفـر الـذراعـيـن أجـوف[1]

وهنا نلاحظ كيف تطغى النزعة الخطابية والحماسية التي تذكّرنا بتراث كامل من الشعر العربي، بدءًا من عصر النهضة إلى حركات التحرّر الوطنية، إلى الحركات الإصلاحية، ففي قصيدة الحروب الفندقية، يقول:

---

(1) صالح الزهراني، ص26 ـ 27.

دعك من حرب الفنادق
وانزع الرهبة من جنبيك واخرج للقضية
مدّ هذي القامة الخرقاء في كل الخنادق.
إنها سر الهوية
ويتعلم أن مجد الحر في خفق البنادق[1]

لا تعكس أفعال الكلام التوجيهية هنا، توجّهًا لإنسان بعينه بقدر ما تعبّر عن ضياع القيمة، وكيف أنّها أصبحت افتراضية في زمن هو أقرب إلى الوهم منه إلى الواقع، وهذا تمثيل كنائي يرمز به إلى المسؤول وكيف أصبح يدبّر شؤون الحكم، والمعنى فيها يتشكّل وفق القوة الإنجازية التي تحتويها أفعال الكلام والغنى الصوتي والإيقاعي الذي لا تخلو منه القصيدة على الرغم من توزيع الأسطر بطريقة التفعيلة.

وفي قصيدة «**قصيدة لم تكتب**» يرسم لنا الشاعر معاناته مع المعنى وفي بحثه عن الرؤيا فيقول:

بحثا عن الرؤيا عن الأغرب
عن كل معنى في الهوى معجب
سافرت من نأي إلى غربة
من نجمة ولهى إلى كوكب
أداهم الأفكار في وكرها
أصطادها في ظلمة الغيهب

ولعل هذا الهاجس هو الذي حدا به، وهو يتأمل

(1) صالح الزهواني، ص21.

الواقع، إلى تساؤلات نلمس فيها بعض البراءة نتيجة ضغطها المتكرّر، وخصوصًا عندما يعجز عن تفسير بعض المفارقات التي تنتظم الحياة وتعمّ الزمان والمكان، وكأنه يؤكّد الفكرة التي تقول إننا لا نستطيع أن نفهم التفاصيل، دون أن نضع خطوطًا عامة لفهم الكل، تمامًا كما أننا، على العكس، لا نستطيع أن نحقّق رؤية الكل إلا بالعمل من خلال أجزائه»[1] واستقصاء القوانين التي تنتظمها، ولذلك نراه في قصيدة **كينونة** مثلًا يستقصي قوانين الثبات والتحوّل، ويتغير الحال من وضع إيجابي مفعم بالإيجابية إلى وضع مخالف، وهو ما يمكن أن ينطبق على كل شيء يتغير فيه الحال من وضع إلى آخر، كالإنسان والتاريخ والمجتمع، والذات والأشياء من حولنا. يقول:

كانت الأرض مورقة بالمواويل، مغرقة في التفاصيل،
معرقة في الحنين،
كانت الأرض أرجوحة من يمام،
كانت الأرض روضًا وكانت غمام،
وكان على صدرها ينبت الطيبون،
أين أجنحة الوز، كيف التوى الزهر الأرجواني فوق الغصون،
حين هبت عيه الهبوب،
كان للموز نواره،

(1) بول ريكور، صراع التأويلات ص21.

كان لتوت أسراره

كان للورد والبن والزيزفون.

كان للطين رائحة الناس، والناس رائحة الطين

صارا بلا مهجة أو جبين

أين صار الجنوب؟

أين دندنة الشعر، أين المساءات، أين السهارى وأين العيون؟[1]

هذا الفهم البريء لمعنى التحوّل من «كان إلى صار» هو تمثيل رمزي لفهم يفسح في المجال لتشغيل وعينا بالكل التي يوجّهنا نحو التفاصيل والأجزاء، ولعل هذه الرؤية بالذات، هي التي تحكّمت في هاجس الشاعر القائم على مساءلة كل شيء في الواقع، مثل تلك التقاليد التي تفرض على الفرد العربي الصمت في الصغر والكبر في قصيدته «**أبكم مهمته الكلام**». فمن خلال هذه المفارقة الأسلوبية التي تتجسّد في العنوان نقرأ كيف أن تأويل المعنى عند الشاعر موجه دومًا من خلفية ثقافية معينة، ينتقد فيها وضعية اجتماعية وسياسية يسود فيها الاستعمال الخاطئ للقدرة على التواصل في المجتمع العربي، مثلما يعكسه تأويل هذه المفارقة التي تتلخّص في كون الشاعر يتكلّم لأنه منع من الكلام، كما في قوله:

كبرت داخل القيود،

على فمي سؤال،

(1) صالح الزهراني، ص 241 ـ 242.

وفي دمي سؤال،

جوابه محال،

وها أنا ولدت أبكما

مهمتي الكلام[1].

أسّس الشاعر رؤيته الشعرية التي تسائل الواقع العربي وتبحث عن ضياع القيمة فيه، على هذين الهاجسين المتوزعين بين اثنين من الأقانيم الموضوعاتية، هما الموضوع الوطني القومي وموضوع الكتابة والإبداع، وكان في كل منهما وبواسطتها يبحث عن عالم مثالي يأمل أن تتغير فيه العقليات، لتحدث أثرًا ذا قيمة في الواقع، ولذلك نراه حريصًا في كل قصائدة على طرح سؤال إشكالي هو لماذا لا يستفيق العرب والمسلمون من كبوتهم، ثم يفكك بنية الواقع، والعلاقات التي تؤسس للعلاقات بين الإنسان وتاريخه والإنسان وواقعه ثم بين الإنسان ونفسه، وهذا الموقف الرؤيوي على الرغم من أننا نجد له امتدادًا عند شعراء عرب وسعوديين كالجواهري وحسين سرحان وحسين عرب، إلا أنه يرتبط بذاتية صالح الزهراني ورؤيته الخاصة، ثم طريقته في بناء النظام البلاغي المختلف انسجامًا «مع الخاصية الثقافية العمودية للحداثة»[2].

إن سؤال المعنى عند الشاعر مرتبط بالتجربة المباشرة له، وإن بدا أنه معني بالمقول، فإنه يأخذ حداثته من الرؤية

---

(1) صالح الزهراني، ص273

(2) أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص135.

التي تجسّده، والقدرة الخاصة على استقراء الأشياء لكشف المعنى فيها، فيتخلّص من ثخانة الموضوع التقليدي في كثير من قصائده، وينقلنا إلى موضوعات شفافة مرتبطة باللحظة الذاتية، فلا نرى مسافة بين الذات والموضوع، بل نلاحظ في قصائده كيف يواجه الإنسان العالم في لحظة من اللحظات ليتأمل الأشياء البسيطة والمتداولة والمعروفة، فيصل من خلالها إلى تأمل فكرة وإنتاج رؤية معينة، ويخرج من الأفكار ذات الطابع الاجتماعي أو السياسي ليتأمله في فكرة ينتجها أو قيمة معينة، وهو ما ميّز **الهاجس الثالث** الذي ينبني عليه عالمه الشعري، ذلك ما نجده مثلًا في قصيدة **قراءة** التي يقول فيها:

في لحظة بائسة

كنت وحدي على الشط أقرأ في لغة يائسة

كان موج المحيط، يقسم لؤلؤه في أكف المحبين.

يستدفئ الأعين الناعسة

كانت الأرصفة

تقرأ العابرين عليها، أغاني همهمة مترفة.

النوارس، زقزقة الرائعين الصغار، تلويحة الأفق في الساعة الخامسة.

كنت وحدي أحدث أسماكه المتعبات،

كيف اقتسمنا المكان، فصرنا نراوده عن مداه،

وصرنا نقاسمها ملح هذا الأجاج،

وكيف أباح الذي لا يباح، وحيتانه الزرق سارت على اليابسه[1].

هنا، نقرأ الموضوع الشفّاف الذي ينطلق من لحظة فراغ ذاتية هي الوحدة، ليتأمّل عالم الأشياء من حوله: الشط، الموج، الأرصفة، العابرون، النوارس، الزقزقة، الغروب، الأسماك المتعبة، وبين هذه الكلمات ووحدات المعنى، والموضوعات الصغيرة الممثّلة، يقدم لنا الشاعر حصيلة تأمله ليفتح المتلقي على كشوفات الصورة التي أبدعها مقلّصًا المسافة من خلالها بين الذات والموضوع الخارجي، فيخلق إيحاء بالتوحّد مع العالم الخارجي وموضوعات الطبيعة.

هذا الامتزاج بين الشاعر وموضوعه يغطّي مجموع القصائد التي تجسّد **الهاجس الثالث** سواء في قصائده العمودية أو القائمة على التفعيلة، فسؤال المعنى حاضر فيها. وكثيرًا ما يصطدم بسؤال القضية القومية، ولا سيما وهو يدمج هذا الهم في صميم تأملاته، لأنه كما يبدو، معنيّ بمسألة التواصل بمفهومه الواسع، فيقف في طرف نقيض مع العقل الأداتي في الشعر العربي المعاصر الذي رُوّج مع دعاة القطيعة الحداثية. فبرزت رؤية تداولية بامتياز، تسائل الواقع، وتساهم في تأسيس تواصل إيجابي بواسطة الشعر، لينتقد به وظيفة الشعر الحداثي الأداتية التي أنتجت ما يشبه الفاشية الشعرية التي فُرضت على المتلقي العربي، وأحدثت قطيعة مع الواقع، ومع القيم، ومع التراث، بحجة أن القطيعة مع الراهن ومع التراث هي شرط

(1) صالح الزهراني، 11.

من شروط الحداثة، وأن مسألة العلاقة مع التراث تصبح إشكالًا، حين يتعلق الأمر بمحاولة تكرار مضامين دلالية في التراث، أو حين يصبح هذا التراث إيديولوجية مثله مثل الحداثة عند البعض، فتساهم في انحراف التواصل بين الشعر العربي وقرائه، ولذلك نراه يقدم فهمه للتراث الشعري من خلال إعادة اكتشافه وذلك بتأويل عناصر الدلالة وفق الرؤية الخاصة به، والتي، كما تمت الإشارة إليه سلفًا، رؤية تقوم على تأمل ينتج المعنى والأفكار الخاصة به، وتعبّر عن طريقة خاصة في التعامل مع قضايا الراهن ومع التراث. ففي قصيدته «**عنترة في طبعته الجديدة**» ينزع إلى نوع من الامتزاج بينه وبين موضوعه إلى حد الفناء، حيث يقول فيها:

إذا كان الحريق هو ابتدائي فهل أخشى يكون به انتهائي
أنا رجل الحرائق فوق وجهي لظى، والنار تغلي في دمائي
ومن نار إلى نور رحيلي ومن لهب وفي لهب حدائي[1]

صحيح أن النص الشعري، لا يكسب سمة الحداثة لمجرد أن يتحدّث عن الواقع، أو يفكّك أسباب الأزمات فيه، إلا إذا ضمن حدًّا معيّنًا من الخروج على المألوف في التعبير، غير أنه لا توجد وصفة جاهزة للحداثة تصلح لكل الشعراء لكي يكتبوا شعرًا حداثيًا؛ لذلك، فحداثة هذا الشاعر أو ذاك مرتبطة بكيفية تعامله مع اللغة وطريقته في صوغ العبارة، ورؤيته المجازية للأشياء، والوقائع والوجود من حوله؛ ولذلك نلاحظ في هذه القصيدة كيف يتحول معنى التضحية بما فيها من انتماء

(1) صالح الزهراني، ص 303.

وطني وقومي وإنساني إلى حالة شعرية تتنفس داخل القصيدة، وتتحول القضية إلى شعور وإلى معنى وفكرة تعبر عن إحساس الشاعر بالقضية التي رمز إليها بالاحتراق، وهو تعبير عن معنى وموقف إنساني هو موقف الإنسان المضحّي، فخلق حميمية بينه وبين موضوعه الذي أقامه على بنية ثنائية لعب فيها على المتناقضات بين العبارات والكلمات، فتحوّل فيها الفاعل إلى مفعول به، والتحمت المتناقضات لتجسّد هذه العلاقة التي يعبّر عنها معنى التضحية، والتي جسّدها منذ البداية في الاحتراق الذي يتكرّر في مفردات: **الحريق، والحرائق، اللظى، النار، النور، اللهب،** وتجتمع كلها لتؤسس لقطب دلالي تتشاكل فيه وحدات المعنى، وتوحي إلى قوة الشعور وشدّة الإحساس، فيغدو شعورًا لا يحسّ به بقدر ما يحترق به، ويجتمع الابتداء والانتهاء، والنار والذات الشاعرة، فتخلق حالة من الامتزاج الأقرب إلى حال الفناء الصوفي بين الذات والموضوع، هو ما عبّر عنه بقوله:

أسـافـر فـي مـدى الـصـحـراء طـيـرًا
أفـتّـش فـي الـفـجـائـع عـن فـنـائـي

بعد ذلك يشرع الشاعر في عملية استثمار وتحيين للمعاني التي أعلنها وشكّلت الحالة، فتصحو المرجعية الشعرية التراثية باتجاه هذه الحالة، ويعيد الشاعر الحياة للأطلال، فيبثّ فيها من حريقه، ويجعلها تنحني وتنصت للغناء، وتسامر، وتنعش مساءات الذات، ويسند إليها صفات المفعولية ليوقد في مفاصلها من ناره، فتغدو الأطلال، ليست هي الأطلال، التي يسائلها الشاعر الجاهلي، بل رمزًا كيانًا متخيلًا ممتزجًا بالذات

الشاعرة، وشرطًا للتواصل مع القارئ، ليدرك العلاقة بين الحالة التي عبّر عنها في الأبيات الأولى باعتبارها حالة احتراق وفناء. فيقول:

ولما تنحني الأطلال صمتاً
أدوزنها مدارًا للبهاء
وقفت بها أسائلها هواها
وأسكب في مسامعها غنائي
وكم أيقظتها ليلا فقامت
تسامرني. وتنعش لي مسائي
ويجلدنا الشتاء بقبضتيه
فأوقد في مفاصلها شتائي
وأطويها على صدري، أغطي
عناقيد الفتون بلا غطاء
وحين تزفها حمى هواها
أسوّيها على صدر استوائي[1]

يعيد الشاعر تدبير دلالة المرجع وفق الحالة، فيصبح جزءًا من بنية الكينونة؛ أي إن الأطلال تصبح هنا وسيطًا يفهم الشاعر من خلاله ذاته. وتحاصر مرجعية الطّلل الذات لتحيلها إلى قصة عشق بين **عنترة** الذي يتربّع على عرش القصيدة، من خلال العنوان، وحبيبته **عبلة** التي تبدو هي الأخرى في طبعة جديدة، امرأة تارة، وطنًا وفكرة وظلال معنى ونغمًا جميلًا

(1) صالح الزهواني، ص303.

وقصة، تارات أخرى. وتتحوّل بطاقتها الدلالية في سلسلة من الاستعارات التعريفية التي يهشّم بعضها بعضًا؛ فعبلة المرأة لم تكن إحدى النساء كما يتجلى في هذه الأبيات:

لعبلة والبلاد هوى قديم
وعبلة والبلاد هما بلائي
فعبلة صغتها نغمًا
يسبح في مدارات الفضاء
وعبلة قصة سكنت فؤادي
حوادثها تطل بلا طلاء
وعبلة فكرة وظلال معنى
بلا معنى سماوي الرواء
أراها في منامي وانتباهي
وفي وهجي وساعات انطفائي
وعبلة كنز أفراحي، وحبي
فعبلة لم تكن إحدى النساء[1]

يقدم الشاعر في هذه التشكيلة التصويرية خطابًا واصفًا، يشرح ويوضح ويرمز ويوحي في الوقت نفسه، في بنية يقابل فيها بين الشيء ونقيضه، وكل ذلك يساهم في تطوير القصيدة، ليرسم بعد ذلك صورة لذات مفعمة بالكبرياء فيها من المعاني الإنسانية العميقة، ما يجعلها كأنها غزال، فتذوب القضية الوطنية والقومية والإنسانية، ولا نرى النص سائرًا نحو قناعات إيديولوجية معيّنة؛ لأن الشاعر معني بإعادة النظر في الذات،

(1) صالح الزهراني، ص303/ 304.

وكيف تكون علاقته مع الآخر، لكي يكون لها معنى يصبح فيه الانتماء استبصارًا إنسانيًا وحضاريًا، وليس استيهامًا ومثالًا أجوف، وأن الشاعر لا يكتب الشعر لأنه يعبر عنه، بل لأنه يبلغ به درجة عليا من الوعي تمكّنه من أن يحب شيئًا لذاته[1].

والشاعر **صالح الزهراني**، وإن سلمنا سلفًا، أنه منخرط في الواقع العربي والإسلامي ومعني بقضاياه، فيسقط في بعض قصائده في التقريرية والخطابية، وأحيانًا الغنائية الذاتية، فمبررات شرعية هذا المسعى، ليست أقل من مبرّرات مسعى الذين انخرطوا في الجهة الأخرى في واقع مضى يحاكمونه ويحكمون على أصحابه بالاتباع، ويرثون قيم الإبداع المغيّبة فيه بحسب وجهة نظرهم التثويرية الحداثية. فتغيب القضايا وكأنهم غير معنيين، ويتجنّون على اللغة بجعلها بلا معنى ولا روح.

واذا كان تاريخ الأدب الأوروبي والعربي القديم، قد أثبت أنه ارتبط بغائياته المخصوصة، فليس غريبًا أن يرتبط ما كتبه **صالح الزهراني** بغائية تؤمن باستشراف واقع عربي أكثر عدلًا وحرية ورحمة في ظل ما يحدث للأمة العربية من مآس متتابعة، ولذلك نراه يكتب عن فلسطين والعراق والأنظمة العربية وعن محمد الدرة والربيع العربي وغيرها من القضايا التي يسائل فيها، باعتبارها واقعًا وظاهرًا، أزمة المعنى الخفي الباطن. وهي القيم الأساسية التي ينهض عليها شعر الرجل حتى وإن كان هذا لا يروق لمنظّر الحداثة أدونيس الذي يرى

(1) أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق**، ص 180.

أن الشعر لا يمكن أن ينظر إليه باعتبار وظيفته ولا إلى الشاعر باعتباره ممثّلًا لقوم أو ناطقًا باسم قضية[1].

ولعل أكثر الأشياء إيجابية، في هذا النوع من الشعر، وخصوصًا ما تعلّق بالثورات العربية وبفلسطين أنها كانت محفّزًا، للحديث عن الحرية والكرامة التي توهّمت الشعوب العربية أنها امتلكتها، كما أن أهم ما في الحراك الشعبي بالنسبة إلى الزهراني، وكما لاحظناه من خلال أعماله الشعرية، أنها حرّرت شعره من الشكل العمودي، ومن بعض الخطابية والتقريرية التي عوّضها **بتسريد الشعر**، وغيرها من الظواهر التي تنبئ عن سعي نحو تحرير فعل الحداثة الشعرية من براثن الممانعة في المملكة العربية السعودية، التي لا يزال هناك من يدافعون عنها، «من الرافضين لتوجّهاتها وإنجازاتها، وهو نتاج قد كوّن تيّارًا يقوى زَخَمُه أحيانًا ويضعف أحيانًا أخرى. وهذا النتاج الرافض لأدب الحداثة، يتبادل مع أدب الحداثة المواقع، فتارةً تكون الحداثة تيّارًا، ويكون رفضها سباحةً ضد التيار، وتارةً أخرى تكون الحداثة نفسها سباحةً ضد تيّار الرفض والممانعة؛ وذلك حسب الظروف والمناخات والمعطيات»[2] مثلما ذهب إلى ذلك الناقد السعودي محمد يحي أبو ملحة.

---

(1) يراجع **موسيقى الحوت الأزرق**، ص 181.

(2) محمد يحيى أبو ملحة، خطاب الممانعة لأدب الحداثة في السعودية، قراءة في المتن، مقال منشور بمجلة **الخطاب**، العدد 15، منشورات مخبر تحيل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر حزيران/يونيو 2013، ص75.



خطاب الأنساق

الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة

يستشرف هذا الكتاب آفاق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة؛ فقد شهدت القصيدة العربية تحولات بنيوية، على مستوى الشكل والدلالة وفلسفة الكتابة وهواجس الإبداع، طَرحتْ أسئلةً على المستوى المقابل، المتعلق بالقراءة والفهم والتأويل.

لقد وجَّه السياق الحضاري بأوجهه المختلفة: التكنولوجيا، والاتصال، والعولمة، وما بعد الحداثة، سيرورةَ الكتابة في أودية غريبة عجيبة، غيّر مفهوماتها ووظائفها وجمالياتها وعلاقةَ القارئ بها. وبعد أن تجلّت معالمُ الظاهرة الشعرية الجديدة، وإنْ نسبيا لأن الظاهرة في تحوُّل مستمر، أصبح من المُلحّ، منهجيا وموضوعيا، قراءةُ هذه القصيدة وتفكيكُ مكوناتها ورصدُ مفارقاتها وتفسيرُ رمزيتها، وتحليلُ بلاغتها، والإجابةُ عن أسئلتها.

ومن هذا المنطلق تمت معاينة خطاب الأنساق، وقصدنا به رصد أهم الأشكال التعبيرية الشعرية التي ظهرت مع بداية الألفية الثالثة، وتحكّم فيها موجّه فكري هو النمط العولمي بكل هواجسه المعرفية والإيديولوجية والبنيوية، والتي يفترض أن تنتج رؤية فكرية وجمالية تتجاوز ما ساد في ما سمّي بشعر الحداثة التي اختزلت الظاهرة الشعرية في مقولات الشعرية وجهازها [illegible] القائم على إقصاء الشعر من المنظومة المعرفية الكونية للأنسا[illegible] خلال آليات قراءة أبعدتها عن المجال التداولي العربي. فهل تس[illegible] الثالثة أن تستوعب منطق الظاهرة الشعرية العربية الجديدة، وتمكّ[illegible] على المحرّك المعرفي الذي يتحكم في الثقافة العربية ويسيّر أشكال[illegible] ذلك هو السؤال الخفي الذي ينتظم فصول هذا الكتاب من أجل [illegible] إلى ضرورة وجود إحساس نقدي بالبعد المركب لعلاقة الشعر ببقية [illegible] ضوء الحراك الفكري الذي يوجّه الخطابات.

ISBN 978-614-404-627-2
9 786144 046272